

بوشعيب الساوري

من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم



بوشعيب الساوري
من الحكاية إلى الرواية
قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم

من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم

يمكن أن نقسم تجربة الميلودي شغموم الروائية إلى مرحلتين :

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والعجائبية والاستيهامية في كل من «ضلع في حالة الإمكان»، و«جزيرة العين»، و«الأبله والمنسية وياسمين»، و«عين الفرس»، و«مسالك الزيتون»، بناء وهدما. في اشتغال ميتا نصي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بطغيان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليومي والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومي بمفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقا من رواية «شجر الخلاطة»، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقا من المحلية. مع انفتاحها على المضامين القلقة دون نسيان الهم الشكلي.

تعمل هذه القراءات على رصد خصوصيات هذه التجربة انطلاقا من النصوص، مبرزة الثابت والمتحول فيها، من خلال نماذج تمثل المرحلتين معا، مع حضور كبير لنصوص المرحلة الثانية. ونفسر هذا الحضور بأن المرحلة الأولى كانت مجرد مرحلة للمساءلة والتجريب بقصد البحث عن شكل روائي. بينما المرحلة الثانية تميزت بترسيخ خصائص تجربة روائية تتمثل في المراهنة على الواقع اليومي بتناقضاته وتحولاته.


صورة فوطوغرافية للميلودي شغموم

30 درهما

بوشعيب الساوري

من الحكاية إلى الرواية

قراءات في المنجز الروائي للميلودي شغموم

جذور للنشر

2008

طبع بدعم من وزارة الثقافة

الكتاب : من الحكاية إلى الرواية.
قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم
المؤلف : بوشعيب الساوري
الناشر : جذور للنشر
ص.ب : 2981، البريد المركزي، الرباط
هاتف : 062-11-13-62
العنوان الإلكتروني : abhozal@yahoo.fr
الطبعة : الأولى (2008)
ردمك : 9954-0-5630-8
رقم الإيداع القانوني : 2008/0467

تُعد ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية واحدة من السبل التي اتبعتها الرواية العربية في بحثها عن آفاق فنية جديدة.

وقد بدأت هذه العودة بعد هزيمة1967، التي تطلبت من المثقفين العرب إعادة النظر في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع. كما أدركوا أيضاً أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي وتحنيطه، واستعادته؛ بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة لها، وخلخلة التراث.

وقد انخرط في هذا المسار بعض الروائيين العرب. وهُم، بهذه العودة، لا يقومون بنسخ النصوص التراثية، بل يسعون إلى كتابة نصوص روائية جديدة، ترتكز على نصوص سردية قديمة، يوظفونها ويحاورونها ويتفاعلون معها نصيا ولا يتطابقون معها. فلا يوظفون النصوص السردية التراثية إلا

للابتعاد عنها. ولا يستعيدون التراث كما هو، ولا يقلدونه، وإنما يغنونه.

والحكاية واحدة من الأشكال السردية التي يزخر بها تراثنا السردي التي تفاعل معها الروائي العربي.

الحكاية في اللغة هي ما يحكى ويقص، وقع أو تُخُيِّل[1]. واصطلاحا سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل، وهو ينطبق عادة على القصص ذات الحبكات البسيطة المتراخية الترابط مثل حكايات **ألف ليلة وليلة**[2]. وهو المعنى الذي يؤكده عبد الحميد يونس قائلا : «فالحكاية من المحاكاة أوالتقليد[...] ترتبط أولا وقبل كل شيء بمحاكاة الواقع أو على أقل تقدير بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه»[3]. ويطلق مصطلح حكاية (conte) على المحكيات الواقعية وكذا على المحكيات المتخيلة؛ وترتبط بالمحكي الشعبي وكذا بالأدب المكتوب[4]. ويتم الارتباط غالبا شفاهيا، وقد تنتقل إلى مستوى الكتابة. لذلك تقترن كثيرا بالكلام، وهي مصدر مشتق من الفعل حكى يحكي حكاية، أي قص وروى والحكي هو الكلام، والحكاية يتم تناقلها بين الناس شفويا.

ونظرا لطابع الرواية غير المكتمل والمفتوح على كل الخطابات، كان للحكاية حضور قوي في النصوص الروائية، إذ يلتقط الروائي حكايات سمعها من هنا وهناك أو عاشها أو

تخيلها. مع التأكيد على أن الروائي ليس «حكواتياً» يجمع حوله الناس ليحكي لهم قصة سمع بها أو شاهدها بنفسه. وإنما يقوم بتوظيفها داخل عالمه الروائي، إما لإضاءة أحد مكونات الرواية (الحدث، الشخصية، المكان...) أوتتفاعل مرآويا، من خلال لعبة التشظي والانشطار التي يراهن عليها الروائي أحيانا، مع الحبكة الأساسية في الرواية. لأن الرواية، كما تؤكد يمنى العيد «ليست مجرد حكاية، ولا هي معادل نقلي لها، وإلا لكانت تراجعت إلى حدود الخطاب الذي يحكي واقعة، أو ينقل خبرا عنها»[5]. نظرا لكون الرواية صياغة بنائية مميزة بها تُولَد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها[6].

تحضر الحكاية في النصوص الروائية عن وعي حين يعمل الروائي على انتقائها وتوظيفها، أو عن غير وعي، نظرا لكونها تخترق اللغة.

يجب التفريق أيضا بين السرد الحكائي البسيط والسرد الروائي المعقد والمفعم بالتفاصيل[7]. يستفيد الروائي من تقنية السرد الحكائي في بناء رواية ولا يكتفي بسرد حكاية مشوقة. فالروائي يسرد حكاية، لكنه يخرج عن مسارها ليبني العالم الذي يجري فيه الحدث الحكائي. فهو لا يكتب حكايات فحسب، وإنما يكتب روايات. فهو ينقل سحر الحكاية إلى الرواية ليلبسها لبوسا جديدا.

ولإبراز أشكال تفاعل الرواية مع الحكاية لا بد أن ننطلق

من نموذج روائي بل من تجربة روائية محددة. وقد وقع اختيارنا على روايات الميلودي شغموم الذي يؤكد في ثناياها على الحكاية.

بإصداره لرواية **فأرة المسك** يكون قد راكم إثنى عشرة رواية من سنة 1980 إلى سنة 2006. وهو تراكم كمي غزير ونوعي مثير يتميز بتجدد الرؤيا الإبداعية، بالمقارنة مع التاريخ القصير للرواية بالمغرب. ويحتم تجديد الرؤية النقدية لمقاربة التاريخ الطويل نسبيا للتجربة.

يحاول الميلودي شغموم دائما في كل رواية جديدة تجديد الكتابة الروائية، منطلقا في بداية إصداراته الروائية من مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومنفتحا فيما بعد على أسئلة الواقع اليومي جاسا نبضه وراصدا تحولاته. كما أنه من الروائيين القلائل الذين يكتبون الرواية انطلاقا من تصور جمالي، يجلي نظره للكون، ويجمل به تصوره للمحيط.

يتوارى وراء كل رواية من رواياته سؤال كبير وهو : كيف نكتب رواية مغربية؟ وهو سؤال تجاوز النصوص الروائية ليظهر في كتابات الميلودي شغموم المصاحبة، التي يمكن أن نسميها بيانات الكتابة والتي تمثلت في الحوارات التي أجريت معه، أو في شهاداته، وبشكل جلي في كتابيه، **تمجيد الذوق والوجدان**[8]، **والمواطنة والمعاصرة**[9].

إنه يضعنا أمام نقلة من الأذهان إلى الأعيان لنكون أمام

نسقين : الأول ذهني تصوري موجه بسؤال كيف ينبغي أن تكون الكتابة الروائية؟ والثاني تجريبي مرتبط بالممارسة، هو الكتابة أو المنتوج الروائي كما هو متراكم. ويتبادل النسقان التأثر والتأثير.

ويمكن أن نقسم تجربة الميلودي شغموم الروائية إلى مرحلتين :

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والعجائبية والاستيهامية في كل من **ضلع في حالة الإمكان، وجزيرة العين، والأبله والمنسية وياسمين، وعين الفرس، ومسالك الزيتون**، بناء وهدما. في اشتغال ميتا نصي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بطغيان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليومي والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومي بمفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقا من رواية **شجر الخلاطة**، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقا من المحلية. مع انفتاحها على المضامين القلقة دون نسيان الهم الشكلي. وقد صاحب

هذه المرحلة بيان للكتابة يفسر سبب هذا الانزياح.

هكذا يراهن الميلودي شغموم في المرحلة الأولى على إعادة إنتاج المتخيل وتحريره بما يتيحه من إمكانات ومساحات، وينفتح في المرحلة الثانية على الواقع ويغوص فيه ويعيد بناءه روائيا بوجدانه وأرق أسئلته.

ستعمل هذه القراءات التي سنقدمها على رصد خصوصيات هذه التجربة انطلاقا من النصوص، مبرزة الثابت والمتحول فيها، من خلال نماذج تمثل المرحلتين معا، مع حضور كبير لنصوص المرحلة الثانية. ونفسر هذا الحضور بأن المرحلة الأولى كانت مجرد مرحلة للمساءلة والتجريب بقصد البحث عن شكل روائي. بينما المرحلة الثانية تميزت بترسيخ خصائص تجربة روائية تتمثل في المراهنة على الواقع اليومي بتناقضاته وتحولاته.

وقد حاولتُ قدر المستطاع أن أتلمس الرؤية الحاكمة للكتابة الروائية عند الميلودي في كل مرحلة. بإبراز كيف يتفاعل النسق الذهني مع النسق التجريبي.

وتبقى الكتابة الروائية عنده مزجا بين أساليب الرواية الحديثة والتراث السردي العربي القديم والمحكي الشعبي وكذلك الاهتمامات الفكرية للكاتب دون أن يغفل التحولات التي يفضي إليها الواقع.

يستند اهتمامي بالميلودي شغموم إلى دافعين :

أولهما يرجع إلى النجاح الذي حققته رواياته، لتقف شاهدة على تميز تجربة فنية جديدة، ترمي إلى ترسيخ الفن الروائي في الثقافة المغربية، عبر مساءلة الأشكال السردية التراثية واستيعاب اليومي بتناقضاته. وأعلنتْ، في ظواهرها الجمالية التي أنجزتها، عن امتلاكها سمات تكاد تكون خاصة بها ومميزة لها.

ثانيهما – وهو الأهم – يتعلق بالاهتمام النقدي بالتجربة، والملاحظ أنه قليل بالقياس إلى أهمية وموقع الميلودي شغموم في الرواية المغربية، ومتنه الروائي، فإذا استثنينا بضع مقالات متناثرة في الصحف والمجلات المغربية، فإن الدراسات النقدية المخصصة له غائبة.

وأخيراً، فعملي المتواضع هذا، يتوخى الاحتفاء بالروائي الميلودي شغموم، ولا يزعم الإحاطة بكل القضايا التي تجيش بها تجربته الروائية الغنية نوعا وكما.

الإحالات:

1 - **المعجم الوسيط**، مادة «حكى».

2 - إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار شرقيات، القاهرة، 2000، ص. 105.

3 - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، ص. 5.

4 - Hendrik Van Grop et Autres, *Dictionnaire des termes littéraires*, Ed Honoré Champion, Paris, 2001, p.115.

5 - يمنى العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، دار الآداب، بيروت، 1998، ص. 56.

6 - نفسه، ص. نفسها.

7 - Henri Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Ed. Hachette, 1972, p.37.

8 - الميلودي شغموم، **تمجيد الذوق والوجدان**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.

9 - الميلودي شغموم، **المعاصرة والمواطنة**، منشورات الزمن، الرباط، نونبر 2000.

مساءلة الحكاية في رواية
الأبله والمنسية وياسمين

ينطلق الميلودي شغموم من تأمل المخيلة السردية الشعبية (حكايات، أساطير، خرافات) بغية المساءلة والفحص والخلخلة لإنتاج نصوص سردية جديدة في قالب روائي، وليجعل نصه مفتوحا على كل الأشكال السردية العربية القديمة سواء العالمة أو الشعبية، وكذلك الأشكال السردية الإنسانية.

وقد استطاع أن ينتج رواية غير نهائية منفتحة على سياقها الاجتماعي وأسئلته المتجددة، ومتعددة على مستوى الصياغة السردية. لذلك يستحضر الميلودي شغموم دائما الحكاية الشعبية، ويتخذها منطلقا لعوالمه السردية. وكأنه يؤكد أنه لا يمكن للتخييل الروائي أن يتأسس إلا بمحاورة الأشكال السردية العربية التقليدية التي تختزنها الذاكرة الشعبية. لأن هناك «وعيا بالإمكانات التي يتيحها توظيف محكم للتراث السردي العربي، والشعبي والعالمي، على مختلف مستويات البناء وطرائق السرد»[1].

تحكي الرواية[2] قصة تلميذ في قسم الباكالوريا (السارد) سمع من أستاذه عن شخصية الأبله الذي اعتبره أحد رجال الوطنية والتحرير. وبعدما كلفه الأستاذ، إلى جانب زملائه، بالبحث عن هذه الشخصية، وبعد بحث طويل في كتب التاريخ والتراث لم يجد التلاميذ، ومعهم السارد، جوابا كافيا وإنما حصلوا على أجوبة متضاربة. يقول السارد: «عندما سألت عنه(الأبله) علماء التاريخ والأنساب اختلفوا بخصوص اسمه ومكانه وزمانه[...] وهي لا وجود لها إلا وراء الأخبار المنقولة أو المدونة وبشكل مقنع جدا ومتقطع...» (الرواية، ص. 7). فالتجأ السارد إلى الذاكرة الشعبية من خلال حكاية جدته أولا وحكاية جده ثانيا، وتبين له اختلاف الحكايتين وإن حصل التشابه على مستوى الأسماء. فسبّب له ذلك مشكلا موضوعيا، إلى جانب مشكل آخر ذاتي وهو البحث عن ياسمين التي كانت تتراسل معه، يقول: «السبب الحقيقي في مجيئي إلى المنسية يرجع إلى أن فتاة التقطت اسمي من ركن التعارف في جريدة ولما بعثت إلي أول رسالة كتبت تقول إنها تحب جمع الطوابع البريدية النادرة [...] وأنها تسكن بقرية تاريخية تعتز بها هي قرية المنسية» (الرواية، ص 106). فقرر السارد الذهاب إلى قرية المنسية للتأكد بنفسه، ولما وصل إلى هناك دخل في متاهات لا متناهية، ولم يعثر على أي أثر لا للمنسية ولا للأبله ولا لياسمين.

يتبين لنا من خلال هذه الرواية أن السارد يجعل الحكاية تيمة أساسية للنقاش من خلال شخصية الأبله المنفلتة، فإلى جانب بحث السارد عن حقيقة الأبله وقرية المنسية، فإنه يسائل الحكاية مبرزا [illegible] ها والتحريفات التي يمكن أن تقع لها بفعل تنقلها عبر ال[illegible]ب، وتحويلات الذاكرة وتحريفات الرواة. فتصبح الحكاية [illegible]كة عبر المسار الشفهي الطويل هي البطل داخل الرواية.

لذلك شغلت الحكاية حيزا أكبر بالمقارنة مع الواقع، فقد استغرقت الحكاية، [illegible] تناوب على حكيها جَدا السارد، حوالي أربعا وتسعين [illegible]فحة مقارنة مع الحيز الذي اتخذته رحلة السارد إلى الم[illegible] بحثا في أطلالها وبحثا عن ياسمين، حوالي ثلاثين صفح[illegible] أدى إلى حضور محتشم للواقع أمام الحكاية. وبصيغة أ[illegible] حضور محتشم للبطل الروائي الإشكالي[3]. وعلى الر[illegible] من ذلك، فقد طرح السارد الحكاية بوصفها مشكلا [illegible] من خلاله التمرد عليه(الحكاية) وعلى أساليب السرد [illegible]تقليدية. ويمكن أن نتوقف عند الإشارات التالية:

- رفض السارد المقدمات الطو[illegible] عدم استساغته تسلسل الرواة دون انقطاع، وهي الكيف[illegible] التي كانت تقدم بها جدته حكاية قرية المنسية، يقول [illegible]استجمعت الجدة حبال صوتها:

- حدثتني والدتي عن جدتي عن جدة أمي عن جدة جدتي عن... قاطعتها مستنكرا تعالمها :

- أعرف أن كل رواياتك صحيحة وأن السند لا يرقى إليه أدنى شك، فاختصري سلسلة الرواة، ولا داعي لربطها بأمّنا حواء، فهي على الأقل منها براء.

ابتسمت الجدة الخبيثة وهي تكور الشوينغوم داخل فمها الخالي من الأسنان[...] :

- في البداية ألعن الشيطان ثم أصلي على النبي العدنان بعد الاستعانة بالرحمن... كان يا ما كان.. كانت هناك في كل مكان وزمان...

قاطعتها مرة أخرى:

- استغفري الله جدتي، كيف عرفت أن ما تحكينه، أقصد ما ستحكينه، وجد في كل زمان ومكان؟» (الرواية، ص. 9).

- رفضه تقاطعات الحكاية التقليدية، واستطراداتها وانتقالات الجدة من حكاية إلى أخرى، يقول : «الخادمات، احذر الخادمات يا بني : لقد كادت إحداهن أن تسرق مني جدك، وجدك ضعيف أمام النساء كما تعلم - أوقفت الجدة :

أرجوك أكملي. واحكي لي قصة جدي مع الخادم فيما بعد» (الرواية، ص. 16).

- التشكيك في صحة حكاية الجدة، يقول : «وعلى كل حال لقد ماتت الجدة، وفي حكايتها أخطاء بارزة ومغالاة لا تخفى على لبيب...» (الرواية، ص. 43). وفي ذلك إشارة إلى زيادات الذاكرة وتحويراتها وتشويهاتها للحكاية.

- الإشارة إلى زيادات الرواة، يقول السارد على لسان جده : «أعرف، جدتك سمعت بالحكاية ولم تعشها، وما قلت لها قط أني ذلك المتسول [...] ثم أن الحكاية تناقلتها عدة أفواه، ولما انتقلت من لسان إلى لسان صارت مثل الخرافة ودخلها التغيير والتحوير حتى فقدت علاقتها بالواقع أو كادت» (الرواية، ص. 92).

من خلال ما سبق يبدو لنا مسعى السارد الساخر من الحكاية التقليدية، وتمرده عليها، ليختلف عن السارد التقليدي الذي شكلت شهرزاد نموذجا له والتي كانت الحكاية عندها وسيلة للاستمرار في الحياة، لتصير عند السارد وسيلة للموت؛ موت الجدة بعد انتهائها من الحكي، وموت الجد قبل أن يتمم الحكاية، يقول السارد : «حكت جدتي حكاية المنسية والأبله وماتت، وحكى جدي حكاية الأبله والمنسية، فمات، هل يموت كل من يحكي هذه الحكاية؟ هل أموت بعد أن أحكي هذه الحكاية؟» (الرواية، ص. 94). يتعلق الأمر بنوع من الميتانصية (metatextualité) وهي علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا[4].

ثم يخرج من الحكاية إلى الواقع باحثا عن ما سمعه من أستاذه وجدّيه مسافرا إلى قرية المنسية، ليصطدم بتأويلات متعددة للحكاية واختلافها، وليفهم لماذا اختلفت كتب التاريخ حولها، وكذلك باقي الناس، أستاذه، وجديه. يقول: «فربما كان هذا الاختلاف في جوهره اختلافا بشأن المنسية، فلكل أبيضه وأبلهه وشقراؤه، أي لكل منسيته. ولقد سارت لي بدوري منسيتي [...] تلك التي أعرفها وأجهلها، أحبها وأكرهها. تلك التي أجدها ولا أجدها. لذلك قررت أن أنساها، أن أهجرها كما هجر منسيتهم الآخرون قبلي، لتظل مجرد وشم في الذاكرة، مجرد كابوس» (الرواية، ص. 122).
إن المنسية هنا هي الحكاية التي اختلف حول صحتها وفي طريقة سردها كل الناس، وتصرفوا في أحداثها، إنها الحكاية التي لا توجد إلا في أذهاننا.

لينتهي إلى هدم الحكاية. يقول : «أرجو ألا تعود مرة أخرى إلى هذه الحكاية. إنها لا توجد إلا في خيالك. وعلى كل حال، فأنا لست مستعدا لمرافقتك إلى المنسية الغريبة» (الرواية، ص. 123).

تركيب

لقد شكلت الحكاية، حكاية الأبله والمنسية، تيمة أساسية في هذه الرواية، وموضوعا للتأمل والنقد، إذ راهن الميلودي شغموم على الميتانص منطلقا من الحكاية الشعبية وطقوسها

عبر المساءلة حينا، والهدم حينا آخر، بغية الوصول إلى كتابة نص روائي يرفض أن يُصَنف ضمن الأشكال السردية التقليدية.

الإحالات

1 - أحمد اليبوري، **الكتابة الروائية في المغرب، البنية والدلالة**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص. 52.

2 -الميلودي شغموم، **الأبله والمنسية وياسمين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

3 - في رواية **عين الفرس** سنلاحظ تساويا بين الواقع والحكاية على مستوى الصفحات؛ فهناك قسم خاص بالحكاية وقسم خاص بالواقع.

4 - G.Genette, *Palimpsestes*, Ed. Seuil, 1983, p. 10.

عين الفرس
من الحكاية إلى الرواية

يُنتج كل نص أدبي داخل سياق نصي مؤسَّس من نصوص سابقة ينبني عليها وينبع من داخلها، وذلك عبر تفاعله معها وتأثره بها أو نقده لها. ويتخذ في الغالب أسلوبين: إما محاكاتها في حالة التأثر، أو نقدها في حالة التجاوز. وفي كلتا الحالتين هناك تفاعل نصي لا يستطيع أي نص أن يحيد عن إكراهاته، لأن النص الأدبي لا ينشأ من فراغ.

لذلك يسعفنا مفهوم التفاعل النصي في مقاربة رواية **عين الفرس**[1]، وبالأخص مفهوم النص اللاحق (Hypertex-te)؛ ويكمن في العلاقة التي تربط نصا لاحقا بنص سابق، وهي إما أن تكون علاقة تحويل أو محاكاة[2].

وللتفاعل النصي «وظيفة، أو وظائف، تتغير بتغير الذوق الفني، أو الخلفيات النصية بما تحتوي عليه من أبعاد مختلفة جمالية وفكرية وإيديولوجية. فإذا كانت «المحاكاة» ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها، فإن «التحويل» تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها، وذلك ما نجده في «المعارضة»[3].

تتأسس رواية عين الفرس على حوار وتفاعل نصي بين الحكاية والرواية. وذلك من خلال إقامة تعارض بين الحكاية والرواية، عبر قسمي الرواية : قسم أول يحاكي السرد العربي الإسلامي التقليدي (رأس الحكاية)، وخصوصا ألف ليلة وليلة، وقسم ثان يحاول أن يظهر فيه أنه استمرار للقسم الأول، لكنه في الواقع يقوم بتحويله، مستمدا مقوماته من السرد الروائي الحديث (الذيل والتكملة).

إنه حوار غير مباشر بين الرواية والحكاية الشعبية، وذلك من خلال شخصية السارد محمد بن شهرزاد الذي سيتحول من حاكٍ رسمي يسلي الأميرال أبو السعد بنسعيد إلى سارد روائي وبطل إشكالي مشارك في الأحداث بدل أن يكون راويا لها. لينتقل من الحكي عن ما وَقع أو لَم يقع (يقول السارد : «إني تعبت من المساهمة في نشر الخرافة ما دام لا أحد يفهم لأي شيء تصلح الحكاية...» الرواية، ص. 9). إلى سرد ما وقع وما يقع وما قد يقع. (يقول السارد: «سأحكي لكم حكاية جديدة تماما...» الرواية، ص. 11). ويقول : «ولكن ما سأحكيه قد يكون وقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين، وإلا فإنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين!» (الرواية، ص. 11). ليتحول من حاك متيقن وواثق من صحة محكيه إلى سارد روائي عديم الثقة بما يرويه، ومن مجرد حاك خارج الأحداث لتُدخلَه الحكاية إلى صلب الأحداث. يفضي ذلك التحول إلى الانتقال من

عالم الحكاية وطقوسها إلى عالم الرواية وشخوصها، وكأننا أمام ولادة للرواية من رحم الحكاية الشعبية.

ذلك هو التفاعل النصي الذي تشتغل عليه رواية عين الفرس. مما يجعلها تقوم بنوعين من التفاعل النصي وهما: الميتانصية والنص اللاحق. لأن السارد وهو يحاور الحكاية الشعبية ويتأملها هو في الآن ذاته يمارس نوعا من النقد تجاهها، ذلك النقد الذي يؤدي إلى التحويل.

1 ـ التمرد على الحكاية (الهدم)

يبدأ التقابل من داخل القسم الأول (رأس الحكاية) عبر مساءلة القوالب السردية التقليدية، ومحاولة خلخلتها والتمرد عليها من الداخل. لتتخذ الرواية السردَ والحكاية موضوع تأمل وتفكير[4]. فتدخل في تحاور وتفاعل نصي مع الحكاية عموما، وألف ليلة وليلة خصوصا. يتعلق الأمر بتفاعل نصي يتجاوز التأمل والتساؤل إلى التحويل الذي يتراوح بين المعارضة والقلب. ويتبين ذلك من خلال الإشارات التالية :

- تمنُّع السارد محمد بن شهرزاد عن الحكي : «أرجو من سيدي كبير المؤنسين أن يشرح لمولاي أني في هذه السن المتقدمة من عمري- الذي أتمنى أن يطول في خدمة الأمير- لم أعد قادرا على الإمساك برأس الحية» (الرواية، ص. 6).

السارد الذي يُنسَب إلى شهرزاد والذي كان يؤدي مهنة الحاكي المسلي للأميرال. كما أنه أعيد إلى الحكي مرغَما بعد أن حاول التخلي عن مهنة الحاكي المسلي للأميرال. في ذلك قلب لصورة شهرزاد التي كانت تتحايل على الملك لمواصلة الحكي.

- التخلي عن المقدمات التقليدية للحكايات يقول: «أنئذ أدركت أنه من الأحسن أن أتخلى عن بعض المقدمات الباقية، بالرغم من كونها هامة، وأن أدخل في ما يسمونه «صلب الحكاية»...» (الرواية، ص. 12).

ليتم الخروج من الحكاية إلى الواقع، وتصبح الحكاية واقعا فعليا، من خلال ما حكاه محمد بن شهرزاد، فالجزيرة التي حكى عنها هي جزيرة واقعية. وسيكون مصيره بعد الحكي النفي إليها قبل أن ينفَّذ فيه حكم الإعدام. ليجد السارد نفسه في ورطة: «هل حكيت ما وقع أم وقع ما حكيت؛ ماذا تستطيع النفس أن تعرف عن نفسها وعن خارجها إذن!؟» (الرواية، ص. 53). اختلق حكاية ليصبح شخصية من شخصياتها: «ما حدث لمن سبقني يحدث لي الآن، إني لم أعد أختلف في شيء عن حميد والآخرين...» (الرواية، ص. 54).

ليدخل في حوار مع الحكاية التقليدية بالمعارضة بالقلب؛ فشهرزاد كانت تعاني من ورطة قبل الحكي، والحكاية هي التي أنقذتها من المَلِك على طول الليالي، بينما السارد وقع

في ورطة بعد الحكي، إذ كانت الحكاية سببا لتوريطه ونفيه.

شهرزاد في ألف ليلة وليلة هي التي كانت تستميل الملك، وتدفعه إلى متابعة حكاياتها بطريقة جذابة تلهي الملك وتنسيه، وتؤجل مصيرها وتطيل من عمرها، أما في الرواية فالأميرال هو الذي يدفع السارد إلى الحكي مرغَما، فالحكاية بالنسبة لمحمد بن شهرزاد محنة وملل لأنه لم يعد قادرا على الحكي.

في ألف ليلة وليلة كان الحكي أداة لتأجيل الموت، فكلما طال الحكي ابتعدت شهرزاد عن الموت، وقادها إلى الحرية؛ أما في عين الفرس فقد قاد الحكي السارد إلى المنفى، قبل تنفيذ حكم الإعدام. فإذا كانت شهرزاد تحكي لتحيا، فإن السارد محمد بن شهرزاد يحكي ليموت.

في ألف ليلة وليلة انتقلت شهرزاد من الحديث عن مشكلتها ومصيرها، الذي كان محتوما، إلى سرد حكايات متنوعة لا علاقة لها بها يتداخل فيها الواقعي بالخيالي والأسطوري، أي أنها انتقلت من الحديث عن واقعها وورطتها ومأزقها إلى الحكاية وغوايتها. بينما انتقل السارد في هذه الرواية من الحكي عن الغير إلى الحكي عن ذاته، أي أنه انتقل من خارج الحكاية إلى داخلها. في رأس الحكاية حكى عن الغير وفي ذيلها حكى عن نفسه. يقول: «أؤكد

مرة أخرى أني لا أتـفلسف، وإنما أحكي، أحكي فقط!» (الرواية، ص. 76).

الحكي في هذه الرواية محنة، وحكي عن المحنة، سواء في المقطع الأول أو الثاني؛ ففي الأول يعاني السارد وهو يحكي عن الغير ولو عبر الخيال، لأنه مرغم على ذلك بعد أن استقال من مهمته، أما في المقطع الثاني فإنه يحكي عن محنته ومنفاه بعين الفرس.

يتعلق الأمر بتفاعل نصي يفضي إلى موت الحكاية من الداخل، بهدمها والتمرد عليها، ذلك التمرد الذي يقود إلى بناء «حكاية» جديدة تريد أن تكون رواية، تعالج قضايا إشكالية، عبر سارد/ بطل إشكالي.

2 ـ المعارضة بالقلب والتحويل (البناء)

إذا كان التفاعل النصي في القسم الأول يتأسس على التمرد الذي يحترم قواعد الحكاية التقليدية، مع تغييرات بسيطة، فإن التمرد في القسم الثاني يبلغ مداه، فنصبح أمام نصين مختلفين شكلا ومضمونا. ونلمس ذلك من خلال الإشارات التالية:

– اعتماد سارد واحد (محمد بن شهرزاد) في الذيل، مقابل تعدد الرواة (محمد بن شهرزاد، محمد النفال، المهدي السلوقي، الولد الضال) في الرأس؛ ذيل براوٍ واحد ورأس برواة متعددين.

– تحول محمد بن شهرزاد من راوٍ لا علاقة له بالأحداث إلى بطل روائي مشارك في الأحداث؛ بطل «متأزم وإشكالي»، بلغة جورج لوكاش، بطل بدون سند أو ظهير، ليس نبيا أو ساحرا؛ يقول السارد: «أمد يدي، كمن ليست له يدان، لا أمسك بأية عصا أتكئ عليها أو أهش بها» (الرواية، ص. 84)، على عكس أبطال الأساطير والخرافات والسِّيَر الشعبية الذين كانوا مسانَدين من قبل قوى غيبية أو قوى سحرية.

تركيب

يتعلق الأمر بولادة الرواية، بالانتقال من عالم الحكاية وطقوسها والتمرد عليها من الداخل إلى الرواية، ومن الحاكي إلى السارد، ومن الحاكي البعيد عن الأحداث إلى السارد البطل المشارك في الأحداث البطل الإشكالي الذي لا سند له. الرواية بحث عن صورة جديدة للسرد الروائي، انطلاقا من الـتأمل في الحكاية ومساءلتها وقلبها وتحويلها إلى رواية.

الإحالات

1 - الميلودي شغموم، **عين الفرس**، منشورات دار الأمان، الرباط، 1988.

2 - سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء/بيروت، ط. 1، 1989، ص. 97.

3 - سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي، بيروت/البيضاء، 1992، ص. 30.

4 - عبد الحميد عقار، **الرواية المغاربية. تحولات اللغة والخطاب**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص. 140.

الجدل الصاعد وتوليد الحكاية
في شجر الخلاطة

تتأسس نظرية المثل الأفلاطونية على التمييز بين العالم المحسوس والعالم المعقول. العالم المحسوس وهمي ومتغير، وهو صورة عن عالم المثل، ولا يمكن أن ننتج بصدده معرفة يقينية. أما العالم المعقول فهو الواقع الحقيقي وهو ثابت لا يتغير، يتضمن النماذج الأبدية والكاملة لكل الأشياء الحسية الموجودة في عالمنا.

تسعفنا كثيرا هذه النظرية، وخصوصا في مثال أسطورة الكهف[1]، في قراءة رواية **شجر الخلاطة**[2]. وذلك للاعتبارات التالية:

أولها: كون الرواية بمثابة محاورة أو حوار كبير تتنامى أسئلته بين شخصيتين حول مجموعة من القضايا؛ أهمها قضية الأسماء وعلاقتها بالهوية والأصل (سؤال الهوية) وعلاقتها بالكينونة وهي قضية تبدو فلسفية. ولكون المحاورات السقراطية غالبا ما تتناول بالحوار مفهوما شائكا ساعية إلى تحديده أثناء الحوار، في قالب يحكمه التهكم

والهزل الذي يفضي إلى انجلاء الأوهام. هذا من الناحية العامة للمحاورات.

وثانيها: وعلى وجه الخصوص، تسعى الرواية من خلال هذا الحوار إلى إزالة الأقنعة عن الواقع الذي يعيشه المتحاوران، والصعود من الواقع الوهمي والمزيف إلى الواقع الحقيقي للشخصيات الذي يوازيه الصعود من عالم الأشباح والظلال إلى عالم المثل والواقع الحقيقي في نظرية المثل الأفلاطونية.

إذن، تتفاعل الرواية نصياً مع محاورات أفلاطون، من حيث كونها اتخذت شكل المحاورة إطارا لها من جهة، واتخذت التهكم والهزل أسلوبا ناظما لها من جهة أخرى. كما اتخذت من الجدل الصاعد رؤيا موجهة ومؤسسة لها.

1 ـ الحوار وتوليد الحكي

تتأسس الكتابة الروائية لـشجر الخلاطة على الحوار السقراطي الذي يعود إلى أفلاطون، وكان بطله سقراط الذي كان يتظاهر بالجهل، ويسأل الناس المفروض فيهم أنهم يعرفون (قضاة، معلمون، رجال دين...) عن بعض القيم، ليستخلص حقائق ذات طابع مثالي كلي(مفاهيم من مثل الخير، الشر، العدالة، الجمال...). كما يتأسس الحوار السقراطي على البحث عن الحقيقة وتوليدها من الحوار،

لا ادعاء امتلاكها[3]. وذلك عبر استفزاز الخصم، وإجباره على إبداء رأيه[4]. مما جعل الرواية بمثابة حوار كبير، بلغة باختين، أو محاورة، تبدو في بعض الأحيان وكأنها ثرثرة أو هذيان، لشخصيتين محوريتين مصطفى شيش كباب مجاز في الأدب العربي يشتغل سائقا لهوندا، والجيلالي الخلطي دكتور في الفلسفة معطل ومشلول جسديا، يتبادلان التهكم والهزء. لكنه في العمق حوار جاد يناقش قضايا وإشكالات اجتماعية، تبدو في البداية تافهة لكنها مع تنامي الحوار تتخذ بعدا فلسفيا، وخصوصا مشكلة الأسماء والهوية، لأن الرواية تراهن على جعل المواضيع الجدية تُعَالَجُ بهزل.

يسترسل الحوار بين الشخصيتين، وتنمو معه القضايا والإشكالات والمفارقات التي يعيشانها، مما يؤدي إلى توليد مجموعة من الحكايات التي تتولد وتتنامى عبر السؤال داخل الحوار؛

- حكاية موظف الحالة المدنية أو كما يسميه شيش كباب الحيوان الأسطوري الماسخ للأسماء(حكاية الأسماء) يسأله الخلطي : «كيف ذلك!؟» (الرواية، ص. 17) فيجيبه شيش كباب : «ذهب عمي ووالدي يطلب كل واحد منهما دفترا للحالة المدنية... كان والدي أكبر من عمي... لذلك كان أول من توجه للموظف بالكلام بعد أن قدم جميع الوثائق وشرح المطلب واستفزه الموظف، قال والدي : نحن

معروفون عند الجميع ومنذ قرن بأولاد الدلائي... الاسم العائلي الذي نريد: الدلائي! ... ضحك الموظف وهو يقول: شيش كباب!... ثم كتب في السجل أمام الاسم العائلي: شيش كباب! ... والتفت نحو عمي متصنعا الجِد والسلطة: وأنت أبو قرن!؟» (الرواية، ص. 18).

– حكاية شلل وبطالة وعزلة الجيلالي الخلطي «لزمت غرفة بيتنا مدة شهور عديدة وحين أردت الخروج منها وجدتني مقعدا» (الرواية، ص.39).

– حكاية شامة التي أصبحت سعيدة «وسعيدة معها باكالوريا...فقط...في العلوم التجريبية...واسمها الحقيقي ليس سعيدة...اسمها شامة...واسم أمها شامة...واسم جدتها...» (الرواية، ص. 83).

– حكاية الشيخ المعطي الكمنجة الشخصية الوهمية التي اختلقتها رقية، يقول : «هيأت العجوز شايا ثم قصت علي الحكاية كما يبدو أنه عاشتها مع أختها، رقية، اخترعت رقية شخصية ابنها المعطي، اكترت رضيعا لتسجله في الحالة المدنية، اختفى الزوج كبر الابن، صارت رقية، طيلة خمسين عاما تخرج على الناس في إحدى شخصيتين: شخصية المعطي الكمنجة وشخصية رقية الحرارة!» (الرواية، ص. 119).

– حكاية حادثة الهوندا «في غفلة مني تراجع سائق

بحافلته إلى الخلف، حيث كانت الهوندا واقفة تسترزق الله، ألصقها بالحائط، علقها هناك كما يعلق ملصق!» (الرواية، ص. 99).

– حكاية العجوز رحمة التي دفنت باسم رقية : «بالفعل دفنت امرأة اسمها رقية، أعطي لها اسم رقية، شقيقة لرحمة، جاءت من الرحامنة هاربة من زوجها بعد أن أصيبت بسرطان الرئة، تقيأت صدرها كما تقول رحمة، وماتت مجهولة الهوية فتبرعت رقية الحقيقية بهويتها خوفا من الفضيحة» (الرواية، ص. 121).

– حكاية شقيقة رحمة التي جاءت من الرحامنة هاربة من زوجها بعد أن أصيبت بسرطان الرئة المرأة التي ماتت مجهولة الهوية أو رقية الحقيقية.

– حكاية تعلم الجيلالي الخلطي، التي كان وراءها المعطي كمنجة : «قيل: إنه على علم بكل خطواتك منذ أن دخلت إلى المدرسة... هو الذي كان يبعث إليك بالكتب والدفاتر والملابس وهو الذي كان وراء حصولك على جواز السفر والمنحة إلى الخارج!...» (الرواية، ص. 58).

هكذا كان الحوار هو المولد للسرد بل والناظم له والحامل له، فكانت كل الحكايات عبارة عن استرجاعات تشخيصية تمتح من الذاكرة والمرئي، يحفزها الجدل الصاعد ويغني إيحاءاتها التداعي. يدفع إليها الحوار الشائك بين

الشخصيتين الرئيسيتين. وكانت كذلك بمثابة إضاءات لبعض القضايا التي طرحت للنقاش، خصوصا مشكلة الاسم والهوية، فكل الحكايات تقريبا لها علاقة بالقضية الكبرى التي تناقشها الشخصيتان وهي قضية الأسماء، ابتداء بحكاية موظف الحالة المدنية وصولا إلى حكاية العجوز رحمة. وهنا يقوم الميلودي شغموم بتوظيف الحكاية وتسخيرها ليجعلها عنصرا بانيا في العمل الروائي.

2 _ الهزلي ورصد المفارقات

تبعا للأسلوب الذي اتبعته الرواية وهو الحوار السقراطي الذي يتأسس بشكل كبير على التقاط المفارقات، كان لابد للرواية من رصد مجموعة من المفارقات التي صادفت وتصادف كلا من الجيلالي الخلطي ومصطفى شيش كباب.

أول هذه المفارقات أن الشخصيتين مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي مثقفتان، الأول حاصل على الإجازة في الأدب العربي، أرغمته البطالة على أن يصبح سائق هوندا، والثاني حاصل على دكتوراة في الفلسفة بباريس، يعيش البطالة والعزلة والشلل، بعد محاولات كثيرة للبحث عن عمل. ومن المفارقات أنه توصل بخطاب من إحدى الكليات ليعمل أستاذا مساعدا في شعبة الدراسات الإسلامية (الرواية، ص.39) بدل أن يكون أستاذا للفلسفة. يؤشر ذلك على مفارقة كبرى وعلى نوع من الازدراء بالمعرفة وعدم

احترام التخصصات العلمية، وعلى الاستخفاف بالمؤهلات العلمية، وعلى عشوائية التوظيف... وهذه الظاهرة مستفحلة بشكل كبير في مجتمعنا. الأمر الذي أدى إلى شلله. يقول مصطفى شيش كباب: «يأتيك خبر سعيد كهذا فتصاب بالشلل!؟» (الرواية، ص. 40). وهذا الجواب يحمل بدوره مفارقة وهي أن البطالة تدفع بالإنسان إلى فعل ما يستبعده.

ثانيها مفارقات اختيار الأسماء العائلية وعشوائيته. يقول السارد: «أتصور أنه من فضائح الحالة المدنية في المغرب؟» (الرواية، ص. 17).

ثالثها، مفارقة ازدواجية اللغة. يقول السارد: «هو أيضا واحد من مزدوجي اللغة المزيفين!؟» (الرواية، ص. 20).

رابعها عدم انضباط الأطباء. يقول السارد على لسان أحد الشخصيات في حديثها عن أطباء القطاع العام: «تنقصهم بنيات العلاج أو يغلبهم ترتيب الأسبقيات!» (الرواية، ص. 36).

خامسها عدم إتقان الصناعة. يقول السارد: «مع أن إطارات هذا الوقت مثل إطارات السيارات الجديدة!» (الرواية، ص. 99).

3 _ الجدل الصاعد

بفضل الحوار والسير في الهوندا يقوم كل من الجيلالي

الخلطي ومصطفى شيش كباب بالجدل الصاعد الذي سيفضي بهما إلى الخروج من الكهف الذي وجدا نفسيهما قابعين فيه، كهف الإعاقة و العزلة والبطالة، ومن عالم الأقنعة الذي نسجه الواقع المحيط بهما. وتشكل الهوندا ذلك المسار الذي يفصل عالم الظلام عن عالم النور العالم الحقيقي، وأثناء السير والحوار الذي جرى بينهما تتم إزالة مجموعة من الأقنعة، وخصوصا أقنعة الأسماء، من خلال الاسم الذي ذهب الجيلالي الخلطي لزيارته وهو المعطي كمنجة والذي كان مجرد اسم وقناع كانت تحمله رقية تجاوزا لمشكلة العقم، ولم يكن له وجود في الواقع، يقول: «لا تستغرب: أناس كثيرون لهم أسماء في الحالة المدنية ولا اسم لهم في الواقع» (الرواية، ص.7).

بذلك، تمثل شخصية الشيخ المعطي الكمنجة القناع أو ظلال الكهف الذي ظلت شخصية الخلطي حبيسة له، لأن حكاية المعطي كمنجة كانت مجرد وهم والتي كانت بمثابة حدث كشف لهما وهْم الواقع الذي كانا يعيشان فيه. وكذلك حادثة الهوندا واصطدامها بالحافلة كانت بمثابة النور الذي يصدم الصاعد من الكهف ليكتشف أنه كان يعيش في أوهام الظلال والأشباح. مما يحتم عليهما الخروج إلى عالم الواقع، للاستفاقة من وهم المعرفة والثقافة والشهادات. فلزم عليهما بذلك البحث عن الطريق الصحيح، والواقعي. وجاء في آخر الرواية :

- «أنت متأكد من أن الطريق هذه المرة تؤدي مباشرة إلى الهوندا؟
- متأكد – هناك منعرج واحد فقط-!
- أي منعرج؟
- تجمع للجامعيين العاطلين!
- نأخذه!
- نأخذه!» (الرواية، ص. 126).

أثناء التوقف وأمام الصدمة تزول الأقنعة وتزول الأشباح والظلال ويظهر الواقع، ويخرج الخلطي من الحكاية إلى الواقع، من حكاية المعطي إلى واقع هذه الحكاية، ومن الأسماء إلى الواقع. فالحكاية تمثل عالم الظلال أو الكهف الذي كان يعيشه الخلطي، وفضحها يشكل انجلاء أوهامها وانجلاء أوهام الخلطي ليخرج من عزلته ومن إعاقته. واصطدام الهوندا كان كذلك هو الحدث الذي أفاق شيش كباب من أوهامه.

تركيب

تتأسس رواية شجر الخلاطة على أسلوب المحاورة الأفلاطوني، وعلى التهكم السقراطي الذي يبتغي محو الأوهام وإزالة الأقنعة عن الواقع المزيف ورصد مفارقاته في قالب تهكمي، وجعل الشخصيات تخرج من أوهام كهفها إلى الواقع الحقيقي. إنه الحوار الذي يؤدي إلى توليد الحكي، وتنامي السرد.

1 - التي يعتبر فيها أفلاطون الناس الذين لا يعرفون إلا العالم الوهمي للتمظهرات الحسية بمثابة سجناء مقيدين منذ طفولتهم داخل كهف تحت الأرض مقيدون بأغلال، لا يستطيعون التحرك من أماكنهم، ولا رؤية أي شيء سوى ما يقع أمام أنظارهم. ومن ورائهم نار أشعلت عن بعد نضيء من موضع عال.. وبين النار والسجناء طريق مرتفع. وعلى طول الطريق جدار توجد عليه بعض الأشياء. وهؤلاء السجناء لا يرون إلا ظلال تلك الأشياء منعكسة داخل الكهف والتي يعتقدون أنها هي الأشياء الحقيقية. وعندما نحرر واحدا من هؤلاء السجناء ونرغمه على النظر إلى الأشياء المضاءة بواسطة النار. فإنه سيعجز عن رؤية الأشياء التي كان يرى ظلالها من قبل، ويريد الرجوع إلى الكهف. وبعد ذلك نرغمه على المضي في الطريق الصاعد فلا نتركه حتى يواجه الشمس. سيتألم في البداية لكن يبدأ في التعود تدريجيا على الرؤية خارج الكهف. ففي البداية يرى ظلال الأشياء وانعكاسها في الماء. ومع التعود يستطيع أن يرفع عينيه ليرى الأشياء ذاتها والسماء والنجوم والأجرام السماوية وأخيرا الشمس. بعد ذلك سيبدأ في استنتاج أن الشمس هي أصل الفصول والسنوات وهي منبع الضوء والإدراك والرؤية. وسيتأكد أنه وصل إلى الواقع الحقيقي وأن الواقع الذي كان فيه هو مجرد أشباح وظلال (أفلاطون، **كتاب الجمهورية**، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، ص. 246-250).

2 - الميلودي شغموم، **شجر الخلاطة**، دار الأمان، ط. 2، 2001.

3 - Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, éd. Seuil, 1970, p. 155.

4 - *Ibid*., p. 155-156.

التركيب السردي في خميل المضاجع

يواصل الميلودي شغموم في **خميل المضاجع**[1] تعميق التفاتته إلى الواقع اليومي التي دشّنها في رواية شجر الخلاطة، بطرح أسئلة حول ما يدخل في خانة المسكوت عنه والحميمي، دون أن يتخلى عن الجانب الأسطوري والحكائي الذي رسخه في تجاربه الروائية الأولى. ليجعله يتفاعل مع إشكالات اليومي وتناقضاته ويضيئها.

1 ـ دلالة العنوان

تحيل كلمة خميل على الحُجب والأستار والأقنعة، وتحيل كلمة المضاجع على ما هو حميمي، مرتبط بالذات والاختلاء بها بعيدا عن الأنظار. لتحاول الرواية تجاوز الحجب والأستار وإزالتها، و«نشر غسيل» ما هو داخلي، عبر الفضح بإزالة الحجب، ونقلها من خانة المسكوت عنه إلى خانة المشكل العويص الذي يتطلب حلا عبر البوح أولا، وعبرالاستيهام ثانيا، والحوار والنقاش ثالثا، والبحث النظري رابعا.

2 ـ من الوحدانية إلى العبثية

علال مختار رجل متقاعد له سكن وزوجة وأبناء ضمنوا

مستقبلهم وحصلوا على مناصب مهمة. لكن الزوجة انشغلت بخدمة الأولاد، فترتب عن ذلك نسيانها وإهمالها له(الزوج). فوجد علال مختار نفسه معزولا ووحيدا. فانزوى في غرفة صغيرة (كانت حمّاما). يقول : «قد أموت في هذه الغرفة، أختنق أو أصاب بسكتة قلبية، من غير أن يدري بي أحد! يسكت القلب؟ تختنق الرئتان؟ لم لا فلا هواء ولا إحساس في هذه الغُرَيْفة؟»[...] وصار يسميها «قصر النملة!» (الرواية، ص. 153). كما يتسكع في الشوارع، ويرتمي في أحضان التيه والسير، فيهرب من وحدته إلى وحدة الكأس مطيلا المكوث في النادي. يقول السارد : «ثم يأتي المساء فيجد نفسه في المقهى مع الجماعة، ثم يأتي الليل فيجد نفسه مع الجماعة في النادي، ثم يعود إلى البيت ليلوم نفسه ويشتمها فيعدها بالفرج القريب، ثم يأتي الصباح فيلعن ذاته ويبشرها بأن هذا اليوم هو آخر أيام الوحدانية، آخر أيام الجحيم : «الجحيم أن تجد نفسك، كل يوم، ولسنوات عديدة تكرر ما لا تحب، ما لا ترضاه، فقط ليس غير!»» (الرواية، ص. 155-156). فكان النادي بالنسبة لعلال ولأصدقائه مكانا للبوح والتنفيس عن ذواتهم، وفرصة لطرح الأسئلة والاستفهامات : «لماذا تغرق زوجاتنا في المطبخ ونغرق نحن في الهموم؟» (الرواية، ص. 180) ومحاولة إيجاد أجوبة لأزمتهم.

يتعلق الأمر ببطل إشكالي يبحث عن قيم مفتقدة، بلغة

جورج لوكاش. فيخرج نفسه ومشكلته ومشكلة أمثاله من حيز الصمت والأقنعة والأستار ليجعلها تظهر في السطح فيحول سيدة جميلة إلى فريدة بطيط ويحول نفسه من علال مختار إلى علي الرماني. وتتحول مشكلته إلى ظاهرة اجتماعية ونفسية تطلبت مجموعة من النقاشات النظرية واللقاءات العلمية.

هناك الكثير من المشاهد التي تكرر نفسها في الرواية، وخصوصا مشاهد النادي رفقة الكأس أو الأصدقاء، ودوران علال مختار في حلقة مفرغة؛ هذه المشاهد تؤكد عبثية حياته ولا جدواها وفعل الوحدانية الوجودية الذي هيمن على الرواية. تلك الوحدانية التي تضرب بجذورها إلى طفولته. يقول : «أنا وحيد يا أخي، وحيد أبواي الله يرحمهما، كنت دائما وحيدا، لم يكن لي من رفيق سوى المعيزة الشارفة والكلب الأعرج المبراص، وفي المدرسة كنت وحدي» (الرواية، ص. 259).

تقود الوحدانية الشخصية إلى الاغتراب، إلى حياة فوضوية، مليئة بالمتناقضات؛ فعلال مختار يصلي ويصوم ويشرب الخمر، متزوج وله أولاد، لكن لا أحد يكلمه في المنزل. فيجد نفسه في غربة بين أهله، فيتحول البيت، الحميمي عادة، إلى سجن، وتتحول المقاهي والشوارع الموحشة إلى أماكن للألفة والتحرر من سجن الأسرة.

تتميز اللغة في خميل المضاجع بتعدد كبير بحسب السياق والوظيفة التي تضطلع بها داخل الرواية، فنجد طبقات من اللغة، تراوحت ما بين لغة استيهامية تعبر عن الطوية، ولغة سردية تحاول تتبع عبثية حياة علال مختار، ولغة بوحية فاضحة للمسكوت عنه في هذه الحياة، ولغة نظرية تتعالى إلى مستوى التحليل النظري والفلسفي للمشكل، إذ كان لا بد للرواية أن تقتحم المجال النظري والفلسفي، فكانت تتخلل السرد بعض التحليلات النظرية، تحول النص إلى أطروحة حول مشكلة الوحدانية.

على غير عادة الميلودي شغموم تحضر اللغة الدارجة بشكل لافت داخل خميل المضاجع، وهو حضور له ما يبرره، لأن الرواية تعالج قضايا حميمية لصيقة بالمجتمع، فكان لا بد من اختيار لغة قريبة تستطيع التعبير عن ما هو حميمي، داخلي وجداني، خصوصا أثناء البوح، من قبيل بوح زوجة علال المختار، الذي استغرق أكثر من ثلاث صفحات. ومما جاء في بدايتها : «أومالك أسيدي علال، آش عملنا لك، فاش ضربناك، امنين اجرحناك أوباش؟ افضحتينا فالراديو، فاضحنا فالعالم بأسره، مالك أخويا امخرجنا فالجورنال بلا احيا بلا حشمة...» (الرواية، ص. 261-262).

كانت ذريعة السرد هي مكالمة هاتفية من رجل مسن(علال مختار) تُفشل برنامجا إذاعيا، وتُسقط مذيعة ناجحة، وتسقط جدارا من الصمت الاجتماعي عن قضايا حميمية، عادة ما يتم السكوت عنها.

يتم تكسير السير الخطي للسرد المتعارف عليه، ليغدو شبكة متداخلة من التقاطعات بين الأسطوري والواقعي، بين الماضي الطفولي وحاضر الشيخوخة، بين الإيهامي والواقعي، بين الحكائي والنظري.

ومن أهم خصوصيات السرد في خميل المضاجع اقترابه من السرد السير ذاتي، عبر البوح، بالإضافة إلى خاصية التركيب السردي.

4 _ 1 _ البوح السير ذاتي

تقترب خميل المضاجع من السيرة الذاتية، انطلاقا من الخرق الذي يقوم به علال مختار بتدخله في برنامج لا يهمه «لا تخف من مشاكلك فهي غذاؤك»، ومن خلال حلقة كانت مخصصة للعاطلين، ويطرح مشكلته. يقول السارد: «وظهر صوته من جديد، قادما من ظلمات حالكة لخرق برودة تلك الليلة في تحد أو لا مبالاة: مشكلتي أن لا أحد، في البيت، يحبني!» (الرواية، ص. 98). فيفضح بيته على

أمواج الإذاعة. تلك اللازمة التي ستنظم خيوط الرواية التي تبدو متشابكة، وتوحد بين مجموعة من شخصياتها :

– سيدة جميلة المذيعة الغارقة في وحدانيتها منذ زمن طويل وتحجبها ببرنامجها الإذاعي.

– التقني العجوز الذي رفض أن يقطع الخط تضامنا مع علال مختار.

– رفقاء النادي، المهدي، الفكاك، المصطفى، محمود، الذين يعانون الوحدانية بدورهم.

وذلك عبر البوح الذي تسلكه هذه الشخصيات، والذي يقودنا إلى التفاصيل الخاصة بشخصية علال مختار، والشخصيات التي يتماهى معها(رفقاء المقهى)، فيعمل على تعرية شخصيته، ويفضح وضعه داخل أسرته الصغيرة عبر برنامج إذاعي، و «ينشر غسيله» عبر الأثير.

4_2 التركيب السردي

تقوم الرواية على التركيب السردي، إذ تتجاور فيها محكيات تتفاعل فيما بينها، تتماهى، تضيء بعضها البعض، ولا يمكن قراءتها إلا ضمن هذه العلاقة التداخلية. محكيات ذات مرجعيات مختلفة، أسطورية، يجعلها السارد أصلا لكل المشاكل : «هكذا حدث أول «زواج» في هذا الكون» وحصل أول «طلاق»، حددت طبيعة «الزواج» وطبيعة «الطلاق»،

وعن هذا الأصل نشأت كل «الحروب» الأسرية...» (الرواية، ص. 130). كما يؤصل للوحدانية انطلاقا من الأسطورة : «فالذي يجمع بين هذه المرأة وهذا الرجل بينٌ: الوحدانية! وقد قرأت «وهمية» فأدرت ذلك، وقرأ «غاية وأبناؤها» فأحس بذلك، منذ اللحظة الأولى، من غير أن يعيد القراءة!» (الرواية، ص. 141). ويقوم بدور تشويقي يدفع القارئ إلى التساؤل عن حكاية علال مختار صاحب هذه الضجة الكبيرة : «فكيف وصل علال مختار إلى علي الرماني، إلى هذا الحد من «نور» و «الفيلوس» لماذا رفع السماعة تلك الليلة ليدخل في الخط من جديد؟ لماذا أصر على أن يدخل في وحدانية تلك المرأة عبر الهاتف؟» (الرواية، ص. 142-143). تمنح الإضاءة الأسطورية مشكلة علال المختار بعدا كونيا. عبر الانتقال من ما هو كوني(الأسطورة) إلى ما هو خاص(مشكلة علال مختار). وكأننا أمام قصة واحدة تتكرر بتلوينات مختلفة.

وتحضر إلى جانب المرجعية الاستيهامية، من خلال الازدواجية التي يعيشها علال مختار مع ظله علي الرماني. ليغدو السرد لعبا جادا له قواعده التي تنظمه.

كما توظف الرواية الخطاب النظري انطلاقا من أسلوب المحاضرة، والرسائل العلمية؛ من ذلك رسالة صديق محمد مختار (ابن علال مختار) الذي يحاول مساعدته على تحليل مشكلة والده : «تسألني أيها الصديق العزيز عن رأيي فيما

حدث لوالدك» (الرواية، ص. 159). الرسالة تتميز بتحليل نظري لمشكلة الوحدانية وتحليل كذلك لشخصية علال مختار. ومما جاء فيها : «أمل أن أكون قد ساعدتك على فهم جانب من سلوك السيد علي الرماني: العجز الجنسي، التأنيث، تقديس الجنس أو التسامي به، أي تطليق زوجته معنويا، بعد أن طلقها ماديا بأن اتخذ له بيتا خاصا داخل البيت!...» (الرواية، ص. 219).

والمقالة الصحفية مثل مقالة «نهاية أسطورية» بخصوص المذيعة فريدة بطيط، وقصة الرهن للدكتورة ليلى المجاطي.

كل هذه الخطابات تؤكد أن المشكل تضخم بشكل كبير وأصبح يتطلب حلا من قبل أهل الاختصاص.

لا يتم إدراج الحكايات بشكل عفوي وإنما لإبراز المفارقة: «قبلنا كان الناس يتزوجون بالطرق التقليدية، وكانت المحبة، وقد يأتي الحب من المعاشرة [...] كان المعروف بين المرأة والرجل يسود لفترة من العمر أو طوال العمر، التواد، الواجب، العناية، العفة، نكران الذات، الحشمة،...» (الرواية، ص. 202)، أو لإضاءة حدث أو شخصية كحكاية دخول سيدة جميلة إلى الإذاعة.(الرواية، ص.117 وما بعدها).

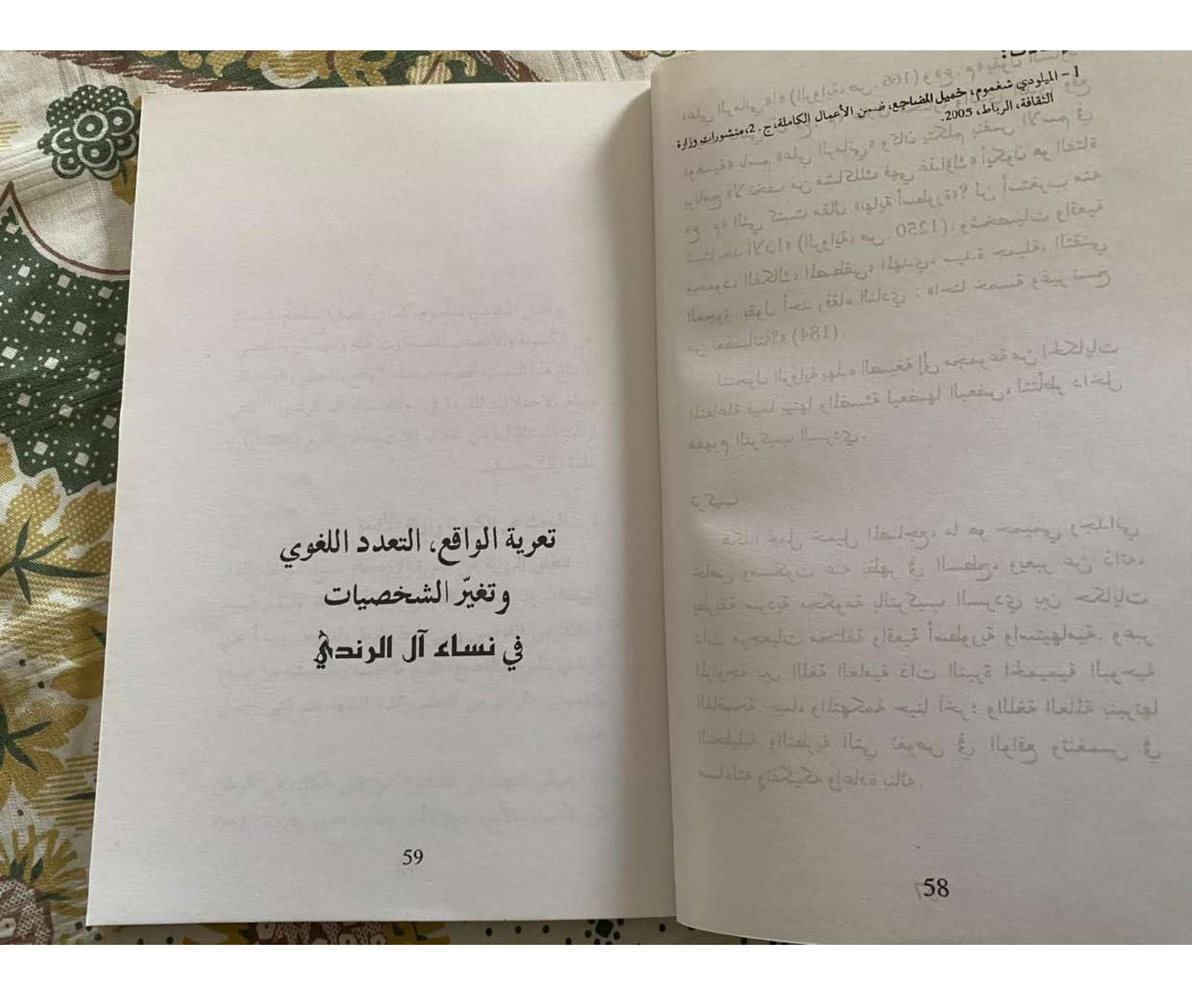
شخصية علال مختار متعددة، تتماهى مع شخصيات أسطورية ك «نور» و «ألفيلوس»، وشخصيات مستعارة، علي الرماني. يقول السارد : «وفي سريره يتصور علال مختار أنه هو الظل، ظل علال مختار، ذلك الظل الذي سيسميه

«علي الرماني»!» (الرواية، ص. 166) و«ع. م» يقول السارد: «كيف فاتني أن «ع. م» علال مختار، والذي الذي وقع «وهمية» باسم «علي الرماني» وكان يتكلم بنفس الاسم في برنامج «لا تخف من مشاكلك فهي غذاؤك» أيكون هو الفتاة «ع. م» التي كتبت مقال «نهاية أسطورة»؟ لن أستغرب منه شيئا بعد الآن!» (الرواية، ص. 1250)، وشخصيات واقعية محمود، الفكاك، المصطفى، المهدي، سيدة جميلة، التقني العجوز. يقول أحد رفقاء النادي : «احنا خمسة وغير نسخ من بعضياتنا؟» (184).

لتتحول الرواية بهذه الصيغة إلى مجموعة من الحكايات المتفاعلة فيما بينها والمضيئة لبعضها البعض، لتتأطر داخل مفهوم التركيب السردي.

تركيب

هكذا تجعل خميل المضاجع، ما هو حميمي وجداني خاص ومسكوت عنه يظهر في السطح، ويعبر عن ذاته، بطريقة سردية محكومة بالتركيب السردي بين حكايات ذات مرجعيات مختلفة واقعية أسطورية واستيهامية. وعبر المزاوجة بين اللغة العامية ذات النبرة الحميمية البوحية الفاضحة حينا، والمتهكمة حينا آخر؛ واللغة العالمة بنبرتها التحليلية والنظرية التي تغوص في الواقع وتنغمس في مساءلته وتفكيكه وإعادة بنائه.



1 – الميلودي شغموم، خميل المضاجع، ضمن الأعمال الكاملة، ج. 2، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.

تعرية الواقع، التعدد اللغوي وتغيّر الشخصيات في نساء آل الرندي

يواصل الميلودي شغموم، كما في **خميل المضاجع**، البحث عن الكينونة والإنصات للمسكوت عنه والمهمّش والمقصي، إذ يبلغ هذا البحث أقصاه، فيختلط الواقع بالماضي والوجدان. ويبلغ الاختلاف الذروة في رواية نساء آل الرندي[1] التي ارتأينا أن نتناولها من خلال ثلاث نقاط: التيم (Thème)، اللغة والشخصيات.

1 ـ البحث عن الكينونة وإزالة الأقنعة

تنطلق الرواية من صورة الازدحام بسَبْع شْوانط بالدار البيضاء، إذ تتحرك الذاكرة وتبدأ المأساة ويبدأ السرد انطلاقا من الفوضى ومن طوط طوط والمازوط. ويبدأ علي الرندي بالبوح والفضح، فضح ما عاشه وما يعيشه من ضياع وتهميش، بالرغم من التعلم وكثرة الشهادات التي حصل عليها.

يعيش التهميش الشامل من قبل الكل، من الوطن من الأخت والأخ، بدون مأوى وبدون عمل. جرَّب الهجرة

لكنه فشل، ولم يستطع التأقلم مع جو الغربة، على الرغم من زواجه كولومبية، وإنجابه منها، لكنها طردته ليعود إلى الوطن بفرنكات قليلة. يحاول النبش في الذاكرة، ويؤصّل لوجوده، ويبحث، عبر ذلك، عن الواقع الحقيقي وعن الكينونة المنفلتة، وعن هويته المشتتة.

من خلال الازدحام في ملتقى الشوارع السبعة (طوط طوط والمازوط) تتساءل الرواية ومعها السارد: «هل نزعتم يوما أقنعتكم، أعني أصباغكم، وواجهاتكم؟» (الرواية، ص. 8) لتعلن عن هدفها وهو إزالة الأقنعة والأستار والحجب، وإظهار العالم في عرائه وكينونته، مزيلة الأصباغ و«الماكياج»، محاولة الفضح وتجريد الشخصيات من أدوارها، وإخراجها من مسرح الواقع إلى واقعها الدفين، إلى كينونتها الأصلية، لتبلغ لعبة الاختفاء والظهور ذروتها، وتدخل إلى المسكوت عنه، ويتداخل الواقع مع الخطيئة. إذ تظهر الشخصيات واقعا وتخفي آخر. ويعمل السارد على إزالة الأول والإبقاء على الثاني، مثلا أحمد وعبد السلام وحمان والمكي يصلون «معا صلاة المغرب ثم يتفرقوا حوالي ساعة ثم يعودون للقاء من جديد ليصلوا العشاء وليسهروا معا في حدود الحادية عشرة فيذهب كل واحد منم إلى بيته بعد أن يكون أولاده قد ناموا [...] أما ما يفعلونه خلال تلك الساعة التي يتفرقون خلالها بعد صلاة العشاء فإنهم يعتقدون في أن لا علم لأحد من العامة بذلك، غير أن حميدة يؤمن إيمانا راسخا بأنهم يتفرغون

لخليلاتهم ثم يدخلون إلى بيوتهم» (الرواية، ص. 33). الأمر نفسه بالنسبة للشخصيات الأخرى، بوجمعة وحميدة وعباس، الذين يتفرغون لشرب الخمر بعد صلاة العشاء.

كما تعمل الرواية على مساءلة الواقع المليء بالمتناقضات بمدينة الدار البيضاء الذي يخفي الجوع والفقر والتسكع. يقول: «وتبدلت البنايات في كل من شوارع الحسن الثاني وعبد المومن والزرقطوني: بنايات طلائعية، مدهشة، غرائبية، توحي بالقوة بالغنى الفاحش، بالشفافية، بالجمال المتوحش، بالرغبة في التنافس على استعراض الجاه، على الواجهات، الجاه الحقيقي أو الكاذب، الجاه المحلي والمستورد، الجاه الشخصي أو المستعار» (الرواية، ص. 5).

هكذا نصبح أمام ثنائية الوجود والموجود بلغة هايدجر، أو الواقع والطوية، وما يترتب عنه من ثنائيات أخرى: الخوف/الاحترام، الماضي/الحاضر، الواقع/الذاكرة، الحياة/اللاحياة، المال/الفقر، الأبيض/الأسود، الماضي/ الآني.

ما يحكم هذه الثنائيات هو أنها تحجب بعضها البعض، الواقع يحجب الكينونة، لكننا لا نصل إلى الكينونة (أو اللامفكر فيه) إلا عن طريق المفكر فيه، انطلاقا من الواقع بوصفه ظاهرا والذي نستطيع إلغاءه للوصول إلى الباطن. فالماضي يلغي الحاضر، واللا حياة تلغي الحياة، والفقر يلغي المال والغنى، والخوف يلغي الاحترام.

هكذا تتوالى لعبة إزالة الأقنعة، وتتم عملية سلخ الجلد عن طريق الذكرى التي تلغي سطوة الحاضر ليظهر العالم والوجود في عرائهما. وسيتضح ذلك من خلال توظيف جديد للغة.

2 ـ من التعدد اللغوي إلى السخرية

يمكن أن نجمل العالم والعلاقات الإنسانية في اللغة، فالمجتمع يلزمنا بها، ولغتنا ووعينا مشكلان من أوعاء الآخرين، فلا يمكننا أن ننفصل عنهم، ولا يمكن أن يكون هناك إبداع خارج اللغة وخارج المجتمع، لأن اللغة تستوعب العلاقات والذهنيات باعتبارها مسكنا للكائن بلغة هايدجر، الذي اعتبرها هي الوحيدة، وبالخصوص اللغة الشعرية، القادرة على احتواء الوجود والتعبير عنه.

سنتناول رواية **نساء آل الرندي**، انطلاقا من هذه الاعتبارات، التي لا تغيب عن تصور الميلودي شغموم للكتابة، محاولين ربطها بالتيم الكبرى للرواية. يقول الميلودي شغموم : «فاللغة تنظم كل مكونات المجال الرمزي، العلاقات مع الذات، علاقات الذات مع العالم، العلاقات الاجتماعية، العلاقات الأبوية، العلاقات مع الضمير، العلاقات العاطفية: الأمة كذلك والفرد»[2].

تظهر اللغة محايثة للواقع، مبرزة العالم في شتاته

وتصدعه، معبرة عن الوجدان المقموع والمغلف، من قبيل لغة بوحية، ولو عبر الآخرين، مما يكسبها حواريتها، بالتوظيف المحبوك لها. وذلك على عدة مستويات :

– تقريب اللغة العامية والإنصات إليها، وتعريب كلماتها الموحية والدالة، والتي تؤدي المعنى بوضوح تام، فيتم بذلك إغناء اللغة، وإعطاؤها توترها وتعددها، لأن اللغة الدارجة تحمل في صميمها التوتر. ومن ذلك قوله : «نساء الله يستر» (الرواية، ص. 26). ويقول : «وأنت اشكون قال لك اكبر وولي راجل، أشكون؟» (الرواية ، ص.5) حيث تصبح اللغة مرتبطة بالإنسان الحامل لها. وكذلك بحسب المقام والمهنة لتتعايش اللغتان معا، الفصيحة والعامية، ويتناوبان على نقل المواقف والأوعاء والحالات النفسية. بل أكثر من ذلك تحتضن الفصيحة العامية، حيث يعمل الكاتب على نقل الكلمات إلى العربية، لكنها تظل محتفظة بمحتواها العامي، مثلا كلمة (الحريك = الحرق) (النحرق بدورنا.) الأمر الذي يشوش على أحادية اللغة، ويمنحها توترها وتعددها، ويجعلها منفتحة وقادرة على استيعاب كل الدلالات وكل اللغات.

– الحوار السقراطي: نلاحظ أن نسبة الحوار في هذه الرواية تفوق نسبة السرد، مما يجعلها رواية حوارية بامتياز. والسمة البارزة لهذه الحوارات هي طابع التهكم، الذي يعمل على إزالة الأقنعة عن الشخصيات المتحاورة، ويجعلها تظهر

في حقيقتها وكينونتها، أي أن الشخصيات تعري بعضها البعض. مثلا الحوار الذي دار بين العجوز وشيبوب البواب، الذي يحاول جمع المال ليتمكن من أخذ «نوز» من بوسبعة، يقول: «لماذا تريد أن تصير مليارديرا؟ يسأله العجوز المكلف بالبريد - لأتقدم إلى سيدة وأطلب منها يدها!» (الرواية، ص. 135).

- الحوار الداخلي / الخارجي: يستعمل المونولوج، لكن هذا المونولوج متوتر لا يخلو إلى النفس، بل يُظهر الشخصيات في توترها وشتاتها وتداخلها مع الغير، بل أكثر من ذلك، يتحول المونولوج إلى حوار خارجي بسبب مثير خارجي، يثير الذات لتعلّق عليه وتذهب بعيدا متسائلة مستفهمة ومتهكمة في أغلب الأحيان يقول: «ولم كل هذه العجلة، كل هذه الوجوه العابسة المتشددة، كل هذه الاستعراضية العدوانية، كل هذه الزينة المبالغ فيها، كل هذا البذخ، كل هذا التعالي والاحتقار، كل هذا البؤس، هذه الحرب...!؟» (الرواية، ص. 6) متسائلا عن واقع طوط طوط والمازوط. وفي بعض الأحيان يتم الحوار عن طريق التناوب بين حكايتين؛ حكاية عائشة وكيف مكنتها الخطيئة (العهارة) من تحسين ظروفها والوصول إلى ما وصلت إليه، وحكاية يختلقها علي الرندي من خلال الشذرات التي كانت تتلفظ بها عائشة (الرواية، ص. 194-180).

كما ينفتح الميلودي شغموم على مجموعة من الخطابات تمشيا مع المنحى العام للرواية، إزالة الأقنعة، بتوظيف الرحلة على الطريقة التقليدية (الافتتاحية، السجع...) (الرواية، ص. 99) والتي تلقي الضوء على نقطة غامضة سكت عنها السرد، وهي الخطيئة التي ارتكبها الشريف الحجاج، والتي تمثلت في زواجه من نصرانية. وهناك خطاب واصف يعلق على الرحلة.(الرواية، ص. 101).

والرسالة التي توضح كيف تأثر أصحاب الحجاج الذين يستفسرونه كيف تقارب مع الإنجليز (الرواية، ص. 104-106).

كما تم توظيف الخطبة، لكنها تدور فقط في ذهن علي الرندي، تنم عن التوتر الذي يجابهه. كل ذلك نتيجة ضغط مشهد طوط طوط والمازوط: «بسم الله، يا عباد الله، يا أصحاب السيارات الخانقة...» (الرواية، ص. 8).

الهدف من هذا التعدد اللغوي والخطابي خلق توتر لغوي يؤدي في الغالب إلى التوضيح ومحو الأقنعة، وإبراز الواقع وقد انكشف في شتاته وعرائه وتوتره وتعدده واختلافه، الواقع الذي يخفي أكثر مما يبين. وفي هذا الصدد، نكون في حاجة، كما يقول الميلودي شغموم: «إلى لغة مشتركة للوجدان المشترك، لغة تستمع إلى اللغات المحلية وإلى اللغات العالمية في نفس الوقت لتعبر عن هذا الوجدان في

تعدده وفي وحدته، فالوحدة مستحيلة بدون تعدد، والتعدد لا معنى ولا قيمة له بدون وحدة»[3].

3 ـ الشخصيات «المتغيرة المتصرفة»

أهم ما جاء به الفكر المعاصر، وخصوصا الفلسفة النيتشوية ومن سار على منوالها، هو الطعن في الحقائق الثابتة والخالدة، وتخريب مفهومي الوحدة والهوية، بل إلغاؤهما ونفيهما. فأضحت الهوية تائهة ومنفلتة ومشتتة ومنخورة، وأصبحت ضالة. سنتوسل بهذا المنطلق ونحن نتناول الشخصيات في رواية نساء آل الرندي.

تلتقي شخصيات هذه الرواية في ثلاث خصائص :

– شخصيات غير مستقلة بهويتها، تضاف هويتها للآخرين، إنها في حاجة إلى الآخرين؛ مثال ذلك شخصية علي الرندي التي تعيش الانتظار؛ انتظار العمل، انتظار امرأة، انتظار العفو (عفو أخيه...) كما أن وجودها متوقف على الآخرين، بدون هوية ولا أصل بدون أب. الأمر نفسه بالنسبة لأبيه احميدة (الرواية، ص. 39). مما يؤكد أن الهوية ضائعة، ويثبت كذلك أن لكل شيء جذورا، ويصبح كل شيء بالوراثة يقول : «هذا الدم جاءنا من والدي اللعين أكبر منافقي الأرض والسماء، أكبر شياطين الخليقة وأنا ورثته عنه». (الرواية، ص. 44).

فعلي الرندي في البداية متبَنَّى وفي النهاية متبَنَّى وحتى في الغربة كذلك، فهويته تضاف إلى هويات الآخرين. فلا نعرف الشخصيات إلا من خلال الشخصيات الأخرى التي تغدو مرايا لها. وفي إطار لعبة إزالة الأقنعة، عن بعضها البعض. إنها مرايا لبعضها البعض، لكن هذه المرايا لا تعكس الواجهة، بل تعكس التائه في الشخصيات والمسكوت عنه لديها، أي أنها مرايا تعكس الخفي، وتكشف عنه وتجعله يظهر في السطح. فبوسبعة مثلا يُظهر الاعتدال والصلاة، ويخفي التلاعب والمحسوبية والجاه. ولا نعثر على ذلك إلا من خلال علي الرندي الذي يزيل الأقنعة. (نفسه، ص. 148).

تعيش الشخصيات ازدواجية، تدخل في كينونتها، تظهر واقعا ملتزما ومحترما ومحتشما ومعقولا، وتخفي واقعا آخر نقيضا له، كالصلاة في المسجد والتفرغ للخليلات ليلا. يظهر هذا الواقع فقط عندما يغيب المجتمع وعندما تخلو الشخصيات بنفسها. يمكن أن نفسر ذلك بثنائية المقدس والمدنس التي تحكم العلاقات والشخصيات وتعكس ازدواجيتها، وانتقالها من حالة إلى أخرى، من المقدس إلى المدنس أو العكس. المقدس هو المتظاهر به، والمدنس هو المُضمَر. يقول : «عباس يؤدي الصلوات في وقتها ولم يشرب قط قبل أن يؤدي صلاة العشاء» (الرواية، ص. 28) فهناك مفارقة بين واقع الشخصيات وكينونتها.

ينعت السارد الشخصيات بالمتغيرة المتصرفة، لأنها لا تستقر على حال تتحول من الأقصى إلى الأقصى، كثيرة الترحال، الرحلة من الأندلس إلى المغرب، الحرق، رحلة الحجاج... كما أنها كثيرة التحول، فالإمام يتحول إلى خائن، ونزهة تتحول إلى نوز. مما يجعل كينونتها غير ثابتة. وفي بعض الأحيان تتنكر لماضيها كبوسبعة المتبنًى من الولي مولاي إبراهيم، والذي تناسى ماضيه وانغمس في عالم الطاووسية و«الماكياج». وعائشة التي تحولت من طالبة فقيرة إلى بائعة لجسدها ثم إلى طبيبة بيطرية ذات جاه ووقار.

يبدو لنا هذا الازدواج والتعدد من خلال الشخصية المحور (علي الرندي) التي تحاول البحث عن قوانين لذلك الازدواج، عبر النبش في الذاكرة(ماضي الشخصيات) لإلقاء الضوء عليها. فيهرب علي الرندي من الواقع وعن طريق الصورة، صورة نوز بل عبر جسدها الذي كان بمثابة فتيلة أوقدت نار ذاكرته (علي الرندي) إلى الماضي، التي ستعمل على المواساة والحداد. ويغدو الجسد مصدرا لمجموعة من العوالم، من خلاله نعرف مجموعة من الأمور، إنه بمثابة لوحة تشكيلية قرأ بها علي الرندي الواقع، وكأنه يقوم بتحليل نفسي للشخصيات ولواقعها، بإرجاع كل شيء إلى الخطيئة. يقول السارد : «هذه هي القاعدة العامة: تؤدي بنا غلطة أو مجازفة إلى نجاح ما، إلى كسب ما فتنوب عنها، لكن نفخر بثمرتها، وننسى» (نفسه، ص. 191).

تركيب

هكذا تعالج رواية **نساء آل الرندي** مسألة الكينونة المغلَّفة عبر تناقضات الواقع وإكراهاته المادية القاسية. ليخطو بذلك الميلودي شغموم خطوة جديدة باحثا عن رواية تستطيع الإنصات لنبض الواقع باختلافه وتعدده، بتجلياته وخباياه، في تذكره ونسيانه، باحثا عن لغة أدبية جديدة تستوعب ذلك التعدد اللغوي، لغة تستوعب المهمش والمغيب. وتظهر الشخصيات كمرايا لبعضها البعض، وتحتوي اللغات العالمة والعامية، محاولة نسج لغة تضم هذا الخليط في ظل الاختلاف الذي لا يخل بالوحدة، الاختلاف الذي يشكل وعينا ووجداننا.

1 – الميلودي شغموم، نساء آل الرندي، دار المناهل، الرباط، 2000.

2 – الميلودي شغموم، تمجيد الذوق والوجدان، م. م، ص. 71–72.

3 – نفسه، ص. 72–73.

الحدث، غواية الحكاية ومفارقات اليومي في رواية **الأناقة**

بعد ملامستنا لرواية: **الأناقة**[1]، وهي تشتغل على مستوى الكتابة، ارتأينا أن نقف عند ثلاثة عناصر كبرى بانية لها وهي: الحدث، الحكي والبعد اليومي المفارق الباعث على السخرية.

1 ـ الأناقة رواية الحدث

عند دخولنا إلى عوالم رواية الأناقة، تبين لنا بوضوح، أن الحدث هو العنصر البارز واللافت للانتباه، بل لا تستقيم قراءتها دون التوقف عنده بتأن وتؤدة. والحدث في الأناقة هو تعيين زينب الرنجي المثقفة والعائدة من أوربا بتجربة متنوعة على جميع الأصعدة: الثقافية، العاطفية، النفسية والسياسية، بطلة الرواية، وزيرة في «حكومة التغيير» (حكومة التناوب)[2]. يثيرنا حدث كهذا لعدة اعتبارات:

ـ الحدث هنا بمثابة ذريعة، كانت وراء كل شيء، هو النقطة التي أفاضت الكأس، وقد لا نبالغ إذا قلنا هو الذي كان وراء الرواية، هو الفكرة المحورية أو اللبنة الأولى في إنتاجها، أي نقطة بداية النص كتابة، كيف لامرأة أن تعين وزيرة؟ ومن تكون هذه المرأة؟ «في هذه العمارة امرأة تستحق

أن تكون وزيرة؟ من في هذا الحي كله يمكن أن تكون وزيرة؟» (الرواية، ص. 21).

- الحدث هو العنصر المنظم والباني للعناصر الروائية الأخرى. لأنه ينتج كل شيء، ظهور الشخوص، الحكي والسخرية...

- الحدث هنا بالمعنى الهايدجري، ليس التعيين، بل تعيين زينب الرنجي وزيرة. يقول السارد على لسان أحد الشخصيات: «عُينت وزيرة من عندنا البارحة، في التلفزيون!» (الرواية، ص. 20)، فاستفز الشخوص وجعلها تتصرف، كل حسب مكانته وحسب مصلحته. إذن خبر التعيين حدث في سياق الثقافة المغربية، التي تعودت على أن الرجل هو من يتولى الأمور السياسية. «هاهو يفطر على خبر تعيين امرأة وزيرة» (الرواية، ص. 32).

بذلك كانت شخصية زينب هي بؤرة الرواية، بل فكرتها المحورية، فكانت جل الفصول مداخل إليها، انسياقا وراء استفزاز الحدث الذي ولد التساؤل والبحث عن المعنى، من خلال عدة مواقف. وكان كل موقف فهما للحدث، وعبارة عن رد فعل تجاهه، وكل حسب علاقته بزينب. أكثر من ذلك لا تقدم الشخوص ولا تظهر إلا وهي في علاقة بالحدث، بإبداء مواقفها منه أو حديثها عنه.

انطلاقا من إبراهيم العاشق القديم لزينب وجارها الجديد

بدار السعادة والذي كان أول من انتبه إلى الخبر، عبر حواره مع صديقه عادل بالمقهى. وسيكون الحدث بالنسبة له بحثا عن سر اختيار زينب وزيرة، ما هي خصوصياتها؟ في البحث عن الأناقة وعن البساطة باستعانة من الباحث جمال العوني وكتابه «الأناقة عندنا» (الرواية، ص. 42).

أما السارد فرجع إلى أسطورة صالحة وصالحة بحثا عن المعنى، صالحة وصالحة اللتان استطاعتا أن تكون لهما كلمة، وكيف نجتا بأعجوبة وبرعاية من الخنازير، والدور الذي قامت به الكرامة في توجيههما إلى أن أسسا مدينة الصالحية.

كما طلب منها أخوها محمد الرنجي قبول العرض، لأنه أراد أن يقوي نفوذه: « كيف حالك، أختي العظيمة [...] مبروك علينا وعليك، الوزارة، الحكومة، التي تعود إلينا» (الرواية، ص. 66-67). لأنه يريد تحسين وضعه المالي وأن يزداد لهسة ولهطة «تطيب بها خاطره ليذهب إلى بيته بأمل أنه سيزداد ثروة وجاها وهَمّاً؟» (الرواية، ص. 68).

والمقدم الحريزي الذي نسب نفسه إلى أخيها زكي الرنجي بغية التقرب منها: «أنا ابن أخيك ولا أحد يعترف بي!» (الرواية، ص. 64). الشيء نفسه بالنسبة للنادل وصاحب المقهى.

أما أخوها الهادي فرفض العرض، وهددها برفضه «بلغني أنك مرشحة لوزارة، الأمر رسمي؟» (الرواية، ص.60.)

خوفا على نفسه لأنه مجرم متابع. يقول: «لأن هذه الحكومة ستكون ضدنا!» (الرواية، ص. 61).

كان كل موقف فهما ومعنى للحدث، والرواية لا تقدم لنا فهما عاما أو نتيجة، ونحن نعلم أن لا وجود بدون معنى، والمعنى ليس هوية وذاتا، بقدر ما هو اختلاف واحتمال، لأن هوية المعنى هي اختلافه وتباعده ومن هنا احتماليته، مع ذلك لا مجال للانفلات منه، وتعدد هذا النص الذي بدد المعنى.

إذن لا يتم تقديم الموضوع من وجهة نظر واحدة، بل من خلال وجهات نظر متعددة، فكان دور الشخصيات في الرواية هو إبداء موقف من الحدث، لأنه منطقة جاذبية، جعلت الشخصيات تظهر في الأفق، في حوار حوله، فكانت الأناقة حوارا كبيرا، بلغه باختين، رغم انجذابها إلى الحكي، لماذا؟ لأن الفضاء مفتوح /عتبة، فتغيب الحميمية والخلود إلى النفس، ويغيب المونولوج، لأن الحوار هو الأساس ينتج المعنى ويسرّب اليومي ويفسح المجال للحكي.

أثر الحوار على الشخصيات وجعل كينونتها مضافة إلى كينونات بعضها البعض، إذ لا تتحقق كينونتها إلا عبر تماسها مع الآخر، أثناء الحوار، عبر الاتصال، ويتم الخلود إلى النفس أثناء الحوار، وهذه سمة بارزة في رواية الأناقة، لكن هذه الكينونة عبارة عن شذرات، مونولوجات قصيرة يكون

المحاور هو الدافع إليها، ما يدور في الخلد، ما يكون من ردود أفعال الشخصيات وهي تتحاور، ويكون في باب الممنوع قوله، أو ما تحتفظ به الشخصية لنفسها، أو ما يتعذر قوله.

رغم كون الأناقة رواية حوار، في غالب الأحيان تتواصل الشخوص، تتحاور من أجل الحوار، أو تحت ضغط الحدث، لا تتغير أوعاؤها، بمثابة حوار الصم، يفسر ذلك بالتعليقات الداخلية التي تمتنع الشخصيات عن البوح بها، لأن الرواية تقوم على التعدد وعلى اللامعنى، وتلغي الحسم في كل قضية. نلمس هذا اللا تواصل كذلك في العائلة الكبرى: الرنجي، محمد، زينب، الهادي - وكذلك العائلة الصغرى كمحمد الرنجي وابنته وزوجته (الرواية، ص. 114).

للكتابة سحرها في التقاط تطورات الزمن، فتكون فسحة تناقش فيها بعض أحداث هذا الزمن، برؤية إبداعية متميزة، وهذا ما حاوله الميلودي شغموم متناولا قضية المرأة، من خلال حبكة فنية رائعة كان وراءها تعيين امرأة وزيرة.

2ـ سلطة الحكي وغوايته

أهم ملاحظة يخرج بها قارئ روايات الميلودي شغموم هي ولعه بالحكي والحكاية، فهو لا يكتفي بسرد أحداث، بل يعمل على إنتاج حكايات وأساطير، وهذه الظاهرة تنطبق على جل أعماله الروائية. والأناقة تسير في الاتجاه نفسه،

باعتبار الحدث ذريعة للبحث عن المعنى. مما دفع السارد، بين الفنية والأخرى، إلى إدخال مجموعة من الحكايات، هروبا من فُجائية الحدث وروتينية اليومي ومفارقاته.

اضطلع الاحتفاء بالحكاية بثلاثة أدوار داخل الرواية :

الأول : إضاءة الحدث، ففي الأسطورة استطاعت صالحة أن تؤسس مدينة وتكون لها كلمة في كل الأفاق، وفي الواقع زينب يمكنها ذلك، أي هناك تماه بين الحكايتين على مستوى التيم والدلالة. كما أن هناك التقاء ثانيا على مستوى الخروج عن العادة الذي كان لعنة، وتسبب في قتل صالحة وصالحة، وربما يكون هو سبب تردد زينب في قبول العرض، ففي الأسطورة كان الخروج عن العادة سببا في اللعنة، إذ أصبحت المرأة حاكمة. اللعنة حولت الأمر من الرجال إلى النساء. ونحن نعلم أن الأسطورة ذات أصل مقدس، تتجاوز زمنها، ستبقى حكاية صالحة وصالحة تسري إلى زمن زينب. تقول : «أدركتني لعنة العائلة» (الرواية، ص. 35). وتلتقي الأسطورة مع زينب في الصبر، في الأصل كان آل الشكور يتصفون بالصبر، وكذلك زينب صبورة. في هذه العودة إلى الأسطورة محاولة للفهم وتقديم معنى لما يجري عبر الأسطورة.

الثاني: يتجلى في النزوع الطبيعي للحكي وسلطته تكسيرا لحوارية الرواية التي انساقت وراء الحدث. فتم النزوع

إلى حكي بسيط بكل المعاني، فكل الحكايات تخضع للبنية التقليدية المستندة على الفعل الماضي البسيط «واشتغلت موظفا في إدارة الجمارك إلى أن جاءت حملة الردع والتطهير فمنحت تقاعدا إجباريا» (الرواية، ص. 6).

الثالث : تقديم الشخصية والتعريف بها عبر الحكاية، فالحكي ورقة تعريفية للشخصيات أثناء مناقشتها للحدث، فلا تكتمل صورة الشخصية إلا بالحكي عنها (الهادي، إبراهيم، زينب).

وللأماكن أيضا حكايات، فلكل مكان من أماكن مدينة الصالحية حكاية انطلاقا من درب المامون مرورا بدار السعادة وصولا إلى المقهى. فمدينة الصالحية هي أم الحكاية وراءها حكايات وأساطير، مفتوحة على كل شيء على العالم بأكمله(البحر)، فالمكان عبارة عن لغز تحاول الحكاية فكّه، كما هو الشأن بالنسبة لشاطئ البنات السبع. يقول : «هاهو شاطئ البنيات، الوالبات الصالحات، اللائي قاتلن حتى استشهدن وما عثر أحد على جثثهن فقيل إنهن صعدن إلى السماء!» (الرواية، ص. 7).

إذن وراء كل شخصية حكاية، ووراء كل مكان حكاية، لأن الحكاية في هذه الرواية هي البطل الثاني إلى جانب الحدث. إذ يحتفل الميلودي شغموم بالحكاية والحكي، انطلاقا من الحكاية الأولى، الحكاية الأم المنسوجة على

غرار الأساطير المقدسة (اللعنة/ الكرامة)، التي يتم سردها على طريقة الحكي الشفوي، المعنونة بـكتاب النور في أخبار الشكور». فعلى الرغم من كونه كتابا فهو منسوج على غرار الحلقة، إذ يفتتح بـ«لا إله إلا الله وكل من صلى على النبي يربح!..»(الرواية، ص. 13).

تشتغل هذه الأسطورة على التراث الصوفي، كرامات الأولياء، الرفع إلى السماء، كما تشتغل الحكاية بالتوهم، بالابتعاد عن التناول الأطروحي المباشر، فتستند الحكاية على مراجع، وهذا العنصر معهود لدى شغموم، نسبة الكلام أو الحكاية إلى مؤلف من وحي الخيال «كتاب النور في أخبار الشكور» للعطوي (الرواية، ص. 11).

أما حكاية زينب فلا تُروى بشكل مكتمل دفعة واحدة، بل على شكل شذرات هنا وهناك لكونها شخصية حدث، وغير مكتملة، ولا تكتمل حتى عند نهاية الرواية، لأنها شخصية غير منجزة، حاولت الرواية أن تلقي الأضواء عليها بكل الوسائل: الأسطورة، المعنى وتعدد المواقف، دون أن نحصل على معنى محدد لها.

هكذا كانت الحكاية إضاءة للحدث ووسيلة لتقديم الشخصيات من خلال علاقتها بالحدث وهي تتفاعل معه وتتحاور حوله.

3 ـ مفارقات اليومي

رغم سلطة الحدث كان هناك تراوح بين الحكي وتسريب اليومي، إذ كان ينفلت المفارق والشاذ بين الفينة والأخرى مظهرا الواقع في تناقضه وتوتره على صيغة شذرات مفعمة بالجدل، وهكذا ركزت رواية الأناقة على رهانين:

أ ـ رهان الإيجاز: عبر لغة لا تغرق في التفاصيل، تعتمد الدقة والإيجاز في الوصف، في أغلب الأحوال، تنقل ما تراه العين وما تسمعه الأذن. تقول إحدى الشخصيات: «باغي يجمع كل شيء ولد الجوع!» «ها السكر جاه!» «باقي غير الشلل!» «ذنوب المساكين وليتامى!» (الرواية، ص.20). فيتم اختيار الكلمات الدالة والمعبرة حتى لو كانت بالعامية مع تعريبها في بعض الأحيان. يقول مثلا: «قل لي الشيطان طفل ما زال يرضع» (الرواية، ص.31). (الشيطان ذري)، إذ تنفتح الرواية على الأمثال الشعبية، في انفتاح الرواية وإنصاتها للوجدان، لذلك حضرت اللغة الدارجة بقوة بصياغتها المعبرة والدالة «اطلع أنت، أنت وهي طلعوا، سكران، عندكم عقد النكاح؟!» (الرواية، ص. 32).

يندرج هذا التوظيف للغة العامية في إطار الإنصات لليومي، بتوتره، فكانت اللغة الدارجة، هي الأكثر قربا وحميمية وتعبيرا من الفصحى، فكانت لغة أساسية في الوصف. يقول: «خرجوا لينا من الجنب» (الرواية، ص. 111).

إذن هناك تجاور بين اللغتين أو هما لغة واحدة تتغير بحسب المقام. فاليومي المتناقض هو الذي فرض اللغة الدارجة، لأن اللغة اليومية هي القادرة على احتواء المفارق والشاذ، ولها بعد هزلي، لذلك كانت لها فسحة كبيرة داخل الرواية إلى جانب الفصحى.

ب - **رهان اليومي المفارق** : الباعث على السخرية، على شكل شذرات وكلمات وجمل أو علامات أو أيقونات دالة. يتم التقاط اليومي بمفارقاته وفي توتره. يقول : «حافلات تتنافس على إحراق الضوء الأحمر» (الرواية، ص. 19.) كإشارات عابرة: الدكتور المعطل، حوادث السير، الهجرة السرية، نهب الأموال، أحوال السياسة... بعيدا عن التناول الأطروحي المباشر، تتسرب أثناء الحوار والحديث : «كل شيء زين وهاني، الحمد لله، الناس غلبها الخبز وقلة النعاس والتلفزة!» (الرواية، ص. 25).

إلى جانب اليومي المفارق تشتغل الرواية على السخرية انطلاقا من بعض المُسميات «دار السعادة» «حملة التطهير» بوضعها بين مزدوجتين، لتغدو الكلمة أو الجملة حاملة لنقيضها، «فأي سعادة بدار السعادة» ذات الشقق الضيقة والصغيرة، فيتم خلق السخرية بالعبور من القيمة إلى ضدها، بنبرة هزلية تهكمية بعيدة عن التناول الانتقادي المباشر.

إذن لم يتم توظيف اليومي باعتباره معلومات أو تيم

أساس. بل على أساس أنه رؤوس أقلام أو إشارات أو لمحات تستفز القارئ، وتعطي للنص روائيته وتخفف من جموحه نحو الحكي وغوايته.

تركيب

يواصل الميلودي شغموم إذن تطوير تجربته الروائية، التي راهنت هذه المرة على استفزاز الحدث وغواية الحكاية وسلطة اليومي بمفارقاته، متحررة من التناول الأطروحي المباشر، بانية لنفسها أفقا جديدا لكتابة روائية تجدد نفسها باستمرار مُصغية لنبض الواقع بمفارقاته، ومنفتحة على مخزون الذاكرة والوجدان. لتؤشر على مؤهلات إبداعية متواصلة.

الإحالات:

1 - الميلودي شغموم، **الأناقة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.

2 - لقد أثار حدث حكومة التناوب مجموعة من الروائيين المغاربة، الذين كتبوا نصوصا روائية، كمحمد برادة، في روايته **امرأة النسيان**، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 2004، وأحمد المديني في روايته **الهباء المنثور**، دار نشر المعرفة، الرباط، 2001. وشعيب حليفي في روايته، **مجازفات البيزنطي**، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، 2006.

3 - لمسناه في **خميل المضاجع** من خلال أسطورتي غاية ووهمية. وفي **نساء آل الرندي** دليل الطالب المحتاج إلى معرفة الشريف الحجاج أو الرحلة الشمالية.

الانشطار الروائي وتشكيل المعنى في رواية **أريانة**

1 ـ تقديم

يسعفنا كثيراً مفهوم الانشطار في مقاربة رواية **أريانة**[1] للميلودي شغموم؛ الرواية التي تشدنا من البداية إلى النهاية، وتدفعنا إلى السعي وراء جزئياتها للوصول إلى المعنى الذي يبدو للوهلة الأولى أنه مشتت، لكن تلك الجزئيات تتعالق فيها بينها لتشكيل المعنى. وبما أنه «لكل شيء معنى داخل النص»[2] فإنناسنعمل على جمع دلالات تلك الجزئيات في معنى واحد نزعم أنه الدلالة العامة. إذ تتشكل الحكاية من خلال إعادة التركيب التي نقوم بها في النهاية.

تبدو الجزئيات لا أهمية لها داخل الرواية، ويظهر للوهلة الأولىأن توظيفها جزافي دون اختيار استراتيجي من الكاتب، لكن العكس هو الصحيح، إذ تكمن أهميتها في علاقتها بالكل أو الحكاية الإطار داخل الرواية، تتعالق بشكل نسقي مع الحكاية الإطار، فإذا أزلناها يتعذر ويمتنع علينا المعنى، ويجعلنا نقف على «الفرق القائم بين الكلية البنائية النصية والانسجام الدلالي، كل ذلك في إطار إدراك

أدق وأعمق لخصائص الرواية كمنظومة معرفية واستطيقية في آن واحد»[3].

من هنا تكمن الأهمية التي تكتسيها الأجزاء داخل هذا النص الروائي، التي من خلالها سنحاول جمع الدلالة العامة للنص ومعها الحكاية العامة في الرواية، التي تختفي وراء شذرات وتشظيات السرد، والتي تدفع القارئ إلى جمعها وإعادة تركيبها انطلاقا من اللغز الذي يفك خيوطه السارد ومعه القارئ، عبر لغة روائية تدوّخ القارئ منذ الوهلة الأولى التي يباشر فيها قراءة النص، فتتمنع عليه الدلالة، فيراودها مرات عديدة قبل أن تمكنه من نفسها، شأنه شأن السارد مع أريانة المرأة السر. فيتداخل القارئ مع السارد، ويجمعهما عنصر البحث؛ الأول يبحث عن المعنى والثاني يبحث عن سر أريانة. تلك هي اللعبة التي أتقنها الميلودي شغموم.

هكذا تسمح لنا المقاربة الانشطارية بجمع شظايا وشذرات النص، والالتفات إلى جل مكوناته، وتجعلنا يقظين من البداية إلى النهاية، حتى لا ينفلت منا أي عنصر، ولا تنطلي علينا حيلة الكاتب، لأن تلك التنويعات السردية تعمل على ربط إيحائي فيما بينها وتنوع وظائفها داخل النص وتوجهها نحو سرد إطار، وسرد مدمج، يعيدان بالتناوب رسم حدود سياقات الحكاية في علاقتها بمختلف الأصوات السردية وتفاعلها مع سيرها الذاتية والجماعية[4].

2 ـ تماهي الشخصيات

يرى أحمد اليبوري أن «في الانشطار الشذري المرآوي تقدم دلالة مركزية، من خلال محكيات تتماهى فيما بينها»[5]. هذا ما نلمسه بشكل كبير في رواية أريانة التي تنبني على التماهي بين مجموعة من الشخصيات. يسمح لنا هذا التماهي بالقبض على المعنى وإضاءة الجوانب الغامضة في الرواية.

يجب التمييز بين مفهوم التماهي ومفهوم آخر قد يختلط به وهو مفهوم المرآوية : الأول أكثر دقة من الثاني بمعنى عام، إذ أن هناك شخصيات تتماهى مع السارد (الشيهب، الناظمي)، كما أن هناك تطابقا كليا بينه وبينها. لأن هذه الشخصيات قريبة منه وتعيش تقريبا نفس الحكاية التي يعيشها. وبالمقابل هناك شخصيات أخرى تعكس ما يعيشه من علاقة مع أريانة (رامون، مسعودة، داني و دانية). فنجد مماثلة بينها على مستوى الدلالة والتيم (thème)، في شذرات مرآوية تتخذ شكل حكايات تعكس علاقات متماثلة.

يتجلى التماهي في التناوب بين حكاية السارد، وحكاية الشيهب ظل السارد، فتضيء الثانية الأولى، لأن هناك شبه تطابق بين السارد والشيهب والناظمي. «العربي الشيهب (ولد الحرام) والناظمي، ما زالا في رأسي، أحبائي أعدائي» (الرواية، ص. 39).

كما تنبني الرواية على تعدد الأصوات التي تتماهى مع صوت السارد «ينتفض صوت من أصواتي» (الرواية، ص. 48). وكأننا أمام حكاية واحدة تتكرر لدى الجميع، مثل حكايات الأولياء التي تتميز بخصائص متشابهة، وكأنها تجربة واحدة مكرورة.

إن الحكاية التي يرويها السارد (يعيشها) بين الواقع والحلم، والتي تدخله في حيرة وتردد، هي نفسها التي يحكيها العربي الشيهب في رواية سماها «هذا الوقت ليس الزمان» بعد أن حكاها له السارد. يتعلق الأمر إذن بحكاية واحدة تروى من زاويتين؛ من قبل السارد بطل الرواية والعربي الشيهب الذي حولها إلى رواية وتبناها.

كما يتماهى السارد مع الناظمي : «خيل إلي أني أسمع أصواتا، كل أصواتي...خاصة الناظمي» (الرواية، ص. 30) الذي أحب بدوره حليمة على الرغم من صفاتها السلبية، الأمر نفسه يحدث للسارد مع أريانة، الأولى مصابة بداء سرطان الثدي والثانية كذلك.

فهناك حكاية واحدة يعيشها الجميع : الناظمي، الشيهب والسارد. يقول السارد : «أنا الناظمي، لا أريد أن أجن ! ثم قلت لنفسي وأنا لا أحب، وليس الناظمي أقوى مني ولا الشيهب !» (الرواية، ص. 25).

وللتماهي دوران داخل الرواية :

- تحبيك الرواية.

- مساعدة القارئ والسارد في حل لغز أريانة.

كما أن هناك تجل أخر من تجليات التماهي وهو المرآوية يقول باختين : «إن لغة داخل التعددية تعكس بطريقتها الخاصة، مثل المرايا الوجه بالتناوب، ركنا صغيرا من العالم، وعندما ترغم على استكشاف وضبط ما وراء الانعكاسات المتبادلة فإنها تعكس عالما أكثر شساعة، متعدد المستويات والمنظورات، أكثر تنوعا من العالم الذي تعكسه لغة واحدة، مرآة واحدة»[6].

يدخل السارد في تماه مرآوي مع أبطال حكايات أسطورية كحكاية مسعودة وعمران وداني ودانية، تضيء هاتان الحكايتان حكاية السارد، لعله ولعلنا نفك رموزها وغموضها : «وإذا كان المخلوق، يا ولدي، لا يعرف من أين قد تأتيه الهدية، أو يخطئ العلامة، فإنه يحصل إلا على ما يتمنى، أو يأمل أو يريد، أو يطيق ولكل طريقته في ذلك يا ولدي، فليست طريقة زيدان، كما سمعت ورأيت كطريقة سمعان، ولا طريقة مسعودة أو الزوجة» (الرواية، ص. 94).

هكذا نجد حكاية واحدة تتكرر لدى الجميع بطريقة مختلفة، هناك اختلاف فقط على مستوى الشخصيات، وهي حكاية الحب الخالد، التي تبقى واحدة، رغم اختلاف الأسماء والأماكن والأزمنة والإطار، حكاية تتجاوز هذه

الحدود لتعانق التجربة الإنسانية الكونية. تلك هي الأبعاد العميقة لهذه التجربة الوجدانية، التي تتجاوز الحدود عبر المرآوية التي تقدم تجربة واحدة لدى الكل، متجاوزة أعراف ومواضعات المجتمع، فيتداخل الواقعي بالمتخيل والحقيقي بالأسطوري؛ حكاية عمران ودانية، الناظمي وحليمة، السارد وأريانة، يقول السارد : «ولقد بدا لي وأنا في حافلة العودة بين النوم واليقظة قرب طريفة أن رامون ليس سوى العربي الشيهب هذا جذع قلبه وذاك جذع قضيبه بينما يشبه الناظمي، على الأقل في وجهه ولم تكن أريانة بالنسبة لرامون سوى حليمة، حيث تبكي أو غلوريا حيث تبتسم أو تضحك» (الرواية، ص. 128).

تعد هذه المحكيات شذرات مرآوية تعكس رغبة مماثلة لدى الشخصيات (الحب) الذي لا يلقى من المحيط سوى السخرية (رامون، السارد، الناظمي...)،وتصبح الشخصيات مرايا لبعضها البعض (انتحار الناظمي، انتحار الشيهب، الانتحار الرمزي لرامون، انتحار عمران...) وتغدو ظلالا لبعضها البعض وتتداخل مع السارد وتضيء حكاية أريانة، مثلا : مينة الذاهبة إلى ألمانيا وراء حلمها الذي صنعته، شأنها شأن السارد الذاهب وراء أريانة بحجة تحقيق صحفي باسبانيا : «ولم أستطع أن أقول لها إني ذاهب بدوري للبحث عن امرأة، اكتفيت بالقول بأني في مهمة صحفية بالأندلس» (الرواية، ص. 105).

3 ـ الحيرة وتوليد الحكي

تعود الحكاية الإطار إلى محاضرة تابعها السارد (الصحافي) حين التقى لأول مرة أريانة المرأة السر واللغز، التي حيرته وأدخلته إلى طقوس غريبة. يقول السارد : «منذ بدأ نفس المشهد يتكرر في نفس أو مثل الوقت، الهبوط من شقتي في الطابق الرابع، باب العمارة، شارع إميل زولا، ساحة النصر، محطة الطاكسيات، انتظر. تأتي امرأة تنتظر. نركب الطاكسي معا، خلف السائق، لا نختار أي اتجاه، لا يتكلم السائق باختيار الاتجاه. شارع رحال المسكيني، شارع المعاني، شارع عبد المومن، الزقاق الضيق العمارة الصغيرة. ذات الثلاث طوابق، الطابق الثالث، الشقة ذات الصالون وغرفة النوم والمطبخ، مباشرة إلى غرفة النوم، الفيوز، أخلع ملابسي أمام النافذة المشرعة، تخلع ملابسها أمام المرآة، يغمرنا الفيوز برائحته، الشمس، فنختفي تحت غطاء السرير العريض، البحر. ثم باب العمارة من جديد، الطاكسي في انتظارنا، نصعد خلف السائق صامتين ينطلق السائق صامتا. نخرج من ذاك الزقاق الضيق، شارع عبد المومن، شارع المعاني، رحال المسكيني، ساحة النصر، تنزل من الطاكسي. تنصرف في اتجاه لالة الياقوت. أنصرف في اتجاه إميل زولا أصعد إلى شقتي في الطابق الرابع. الساعة الثانية نهارا أو ليلا مرة ليلا ومرة نهارا. مثل الوقت» (الرواية، ص. 69-70).

ظل السارد خاضعا لهذا الطقس لمدة طويلة، إلى أن لحقه(الطقس) خلل وتم الخروج عن المألوف، فأصابت «اللعنة» السارد على شاكلة أبطال الأساطير، مما دفعه إلى الدخول في لعنة التيه والبحث عن سر أريانة، وفك رموزها الغريبة. ففي يوم من الأيام سيتتبع نفس الأفعال المكرورة في طقسه مع تلك المرأة، ليصل إلى المكان المعتاد، لكنه يكتشف أن المرأة التي معه هذه المرة ليست هي أريانة، ليأخذ على عاتقه مهمة البحث عن أسرارها وفك رموزها، ولغزها المحير: «نفس المشهد في الطاكسي حتى مدخل البيت... لكن المرأة توجهت إلى المطبخ بينما توجهت، كالعادة إلى غرفة النوم» (الرواية، ص. 29).

سيتبين الخلل والخروج عن المألوف للسارد من خلال ما يلي:

- غياب العطر المعتاد لأريانة.
- دخولها إلى المطبخ عوض غرفة النوم.
- اكتشافه أن المرأة التي معه عمياء (الرواية، ص. 32).
- تشوه وجهها (الرواية، ص. 52).
- صلاتها بجانب قطة (الرواية، ص. 52).
- لباسها الأسود (الرواية، ص. 64).
- وضعها ليدها على ثديها (الرواية، ص. 64).

دفعت هذه الإشارات السارد إلى السير والبحث، وأدخلته في وساوس ومتاهات على شاكلة أبطال الأساطير، إذ يوظف الكاتب الأسطورة ويتفاعل معها نصيا، لتكون مكونا أساسيا داخل كتابة هذه الرواية.

وبعد بحث طويل، كلفه الذهاب إلى إسبانيا للبحث عنها، وبعد فك مجموعة من الألغاز والإشارات سيكشف السارد سر تلك المرأة، وسيتبين له أن تلك المرأة المتنكرة ليست سوى أريانة التي تنكرت في صورة أخرى.

4 _ فك اللغز وتوليد المعنى

تتطور أحداث الرواية على إيقاع البحث، ومعها حكاية السارد وسيكتمل المعنى بانجلاء طلاسمها، عبر الرهان الذي رفعه السارد قائلا: «طبعا لا بد أن أفك هذا اللغز لغز أريانة» (الرواية، ص. 75). هذا اللغز أوقعه في حيرة وغموض يقول: «كم قضيت، والله يا لمسلك، من الساعات الطويلة، في البيت أو المكتب، وأنا أحاول أن أفك هذا اللغز: أريد أن أعرف ما يقع لي بالضبط، ما يحدث لي أنا الصحافي، الذي يوصف بالكبير، الذي لم يستعص عليه أي لغز من قبل، هل يعقل أن أعيش حالة كهذه، بين النار والماء، بين اليقظة والنوم، بين الحياة والموت، بين العقل والجنون، كائنا وغير كائن...» (الرواية، ص. 10-11). هكذا يعيش الحالة وضدها، الاندهاش والحيرة، فيسعى إلى حل تلك العلامات والأمارات والأسرار

من أجل الوصول إلى سر أريانة المرأة الملغزة، بفك رموزها: الطاكسي، العطر النفاذ، اللباس الأسود، صاحبة الشقة، سائق الطاكسي، وضع اليد على الثدي الأيمن.

لقد حيرت هذه العلامات السارد ولم يستطيع حلها إلا بعد بحث طويل شأنه في ذلك شأن أبطال الأساطير، فيعيش أحداثا يختلط فيها الواقع بالحلم. يقول: «حلم؟ حلم يقظة أو نوم؟ يقظة الليل أو يقظة النهار؟ نوم طبيعي أو تحت تأثير مخدر؟ نوم قيلولة، صباح، آخر النهار» (الرواية، ص. 7-8).

وبعد بحث طويل وأثناء سفره إلى إسبانيا يبدأ السارد في فك طلاسم أريانة، انطلاقا من تلك الأمارات، وكذلك عبر المحكيات الصغرى التي تتداخل وتتقاطع مع الحكاية الإطار، التي يتماهى السارد مع أبطالها، ساعدته بعض الشيء على حل بعض الأسرار. هكذا حل في البداية لغز الطاكسي ولغز وضع أريانة يدها على ثديها، والذي يفسر عزلتها وانكماشها وراء الأقنعة: «لكن ثديها لما خانها أحست بأن كل جسدها قد أصيب، شوه، تستطيع أن تقول، بمعنى ما لم يعد صالحا للرقص، فاعتزلتها وعادت إلى مسقط رأسها» (الرواية، ص. 113). ثم يفك سر العطر الذي تستعمله أريانة: «ذكرني رجاء قبل أن تسافر، لأبعث إلى أريانة بعطريها المفضلين، إنها لا تحب غيرهما. [...] هي لا تستعمل أحد العطرين إلا للتنكر، للتمثيل فقط» (الرواية، ص. 129-130).

وكذلك اللباس الأسود الذي يعني اللا لون والانقطاع عن الحياة والعزلة والدخول في العدم يقول السارد على لسان إحدى صديقاتها: «لقد طلبت مني أريانة أن أطلب من خياطتي أن تصنع لها لباسين أسودين: فستانا بلا أكمام لا يتجاوز منتصف الساقين، ورداء رهبان يغطي كل الجسم حتى أعلى القدمين، إنهما جاهزان» (الرواية، ص. 131).

هكذا تتجمع لديه هذه العلامات ويعرف بها سر أريانة. يقول السارد: «فإن هذه العلامات عندما تجمعت لدي ولما فكرت فيها بعيدا عن الأندلس، وخلال يوم وليلة فقط، تبين لي أنها كافية لمعرفة سر أريانة!» (الرواية، ص. 131). كما لا تتجمع عناصر الحكاية إلا في النهاية، من خلال لعبة المرايا مع حكايات صغرى كثيرة، وذلك عبر الأمارات والإشارات التي حلها السارد، والتي أنارت له طريق أريانة.

لتنتهي الرواية باكتشاف سر أريانة وحل لغزها وعلاماتها، وتمكن القارئ بدوره من فك ألغاز الرواية، وإزالة التشويش الذي زرعه الكاتب، بدعوة القارئ إلى المشاركة في بناء النص، فلا يكتمل النص إلا أثناء القراءة، فيجعل الكاتب من السارد والقارئ كلا منهما يبحث عن سر أريانة.

تركيب

لقد حاولنا إبراز كيف يتواشج المبنى والمعنى في رواية أريانة، كيف يسهم المبنى في إبراز المعنى وإضاءته، عبر الانشطار بنوعيه؛ التماهي والمرآوية، بتفاعل شذرات المحكي الروائي التي تسهم في تشكيل المعنى. كما أبرزنا كيف أثر الميلودي شغموم إشراك القارئ في البحث عن المعنى، عبر لعبة سردية محكمة.

الإحالات :

1 – الميلودي شغموم، **أريانة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، 2003.

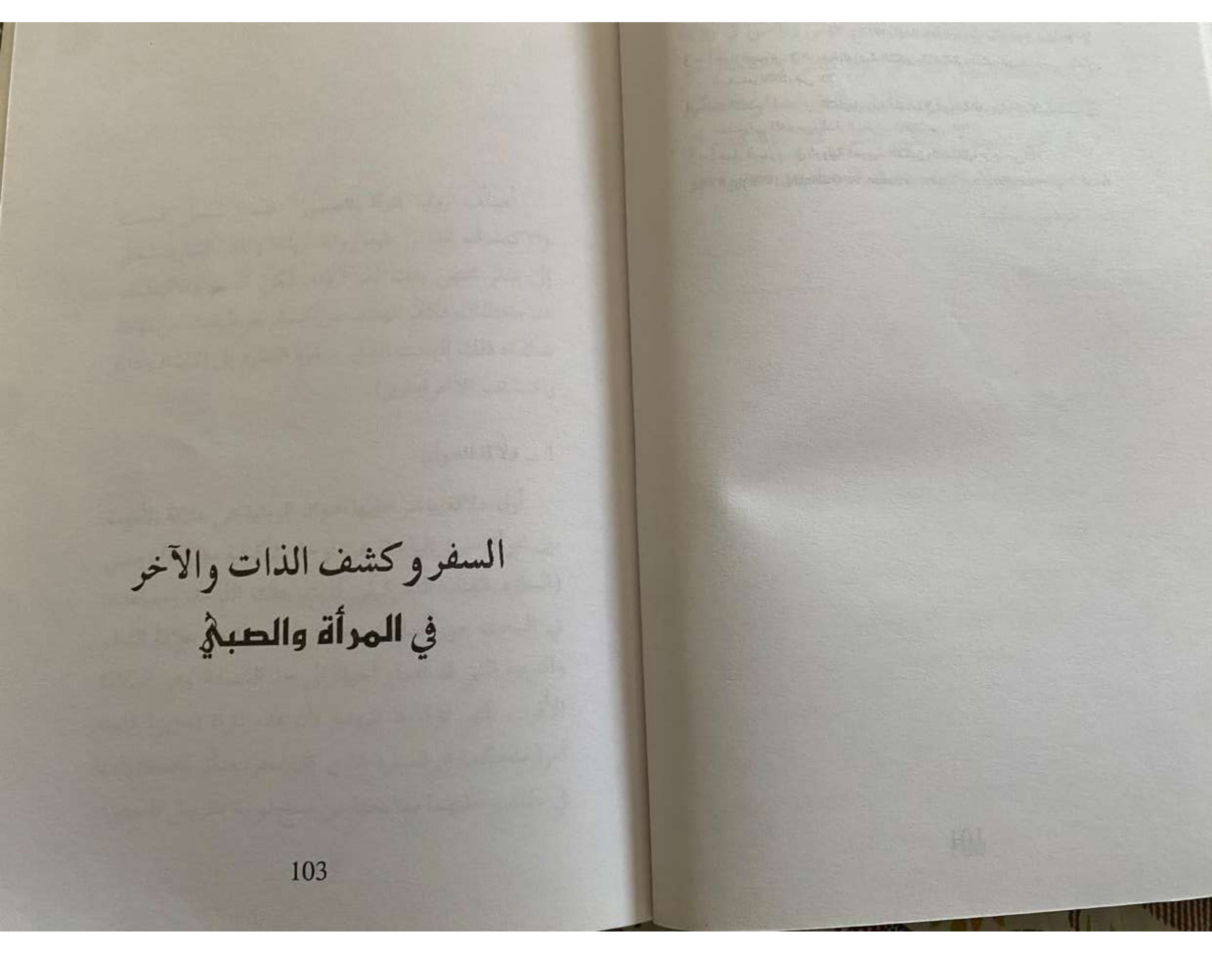
2 - Barthes, *Poétique du récit*, éd. Seuil, 1977, p. 77

3 – أحمد اليبوري، **في الرواية العربية، التكون والاشتغال**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص. 70.

4 – عبد الفتاح الحجمري، **التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردي**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص. 194.

5 – أحمد اليبوري، **في الرواية العربية، التكون والاشتغال**، م.م، ص. 72.

6 - M .Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, éd. Gallimard, 1978, pp. 87-88.



السفر وكشف الذات والآخر في المرأة والصبي

تُصنَّف رواية **المرأة والصبي**[1] ضمن سجل البحث والاكتشاف اللذين طبعا رواية أريانة، و قادا السارد البطل إلى سفر انتهى بفك لغز أريانة. لكن السفر والاكتشاف هنا مختلفان، فكان الهدف من السفر هو البحث عن لوحة ضائعة، ذلك البحث الذي سيقود السارد إلى اكتشاف ذاته واكتشاف الآخر(ماريز).

1 ـ دلالة العنوان

أول دلالة يؤشر عليها عنوان الرواية هي علاقة الأمومة بين امرأة(ماريز الباحثة عن لوحة تشكيلية مفقودة) وصبي (السارد الفنان التشكيلي المهتم بتلك اللوحة، ومساعدها في البحث عن أصلها)، وما يترتب عنها من علاقة التعلم والتربية التي قد تصل أحيانا إلى حد الوصاية. وهي الدلالة الأقرب التي تؤكدها الرواية لأن هذه المرأة (ماريز) كانت آمرة متحكمة في السارد الذي كان مجرد منفّذ لمخططاتها، بما في ذلك رحلتهما معا بحثا عن نسخ لوحة «الرجل العجوز»،

وبرنامج الرحلة، وكذا تغييرها للأماكن المفاجئ أحيانا، إذ كانت تفاجئه كل حين. تقول مثلا : «ثم إنه ينبغي أن ننام باكرا لنسافر إلى الصويرة!» (الرواية، ص. 48) دون أن تستشيره، ولا يحدث ذلك إلا عندما يتعلق الأمر بحصولهما على لوحة جديدة، تستدعي التأويل.

والدلالة الثانية هي علاقة الرغبة بين السارد وماريز، إذ كانت ماريز موضوع رغبة للسارد. لكنها كانت تؤجل رغبات السارد في جسدها. يقول : «والحقيقة أني كنت أفكر في جسدها وحده، جسد يدعو، صارخا، إلى اللذة، لكنه يفرض عليك أن تنتظر، أن تصبر، أن تزهد، ولو لوقت قصير، أن تصبح متصوفا تتغنى بالخمرة وتنشدها من غير أن تشربها إلا شربا روحيا» (الرواية، ص. 181-182)، مما طبع شخصيته بازدواجية.

تبعا لطبيعة السفر في الرواية الملئية بالمفاجآت التي فرضتها التصرفات الغريبة للمرأة، نتج عنها ازدواجية شخصية السارد[2]. تتقاسمها شخصيتان؛ شخصية تظهر وتختفي هي شخصية الصبي التي تتميز بالتهور والاندفاع والجرأة، وشخصية ثابتة هي شخصية الراشد، وتتميز بالتوجس والتريث والهدوء. ويتبادلان التأثير والتأثر، فتتجاذبان السارد : «ازداد حقدي وتوتّر الصبي» (الرواية، ص. 42). فيتراوح السارد بين الخضوع لمتطلبات الواقع ولرغبات

الصبي «لاحظت، في المرآة، أثر الصفعة على خدي، توجهت إلى الراشد بداخلي: ضحك علينا الولد الخبيث، الطائش، من جديد» (الرواية، ص. 88). وليست هذه الازدواجية سوى تنويعا على الثنائية الفرويدية الأنا والهو. الأنا(الراشد) يسعى إلى فهم ماريز بتصرفاتها الغريبة التي تمثل موضوعا خارجيا للذة. والهو(الصبي) يسعى إلى تدميرها وفضحها حينا والإيقاع بها في حبائل الرغبة الجنسية حينا آخر.

هيمنت ماريز على أحداث الرواية وكان السارد مجرد تابع لها وخاضع لمخططاتها، ومجرد منفعل مع أفعالها، فكان يكتفي بالاستفهام، الذي يسهم في تنامي السرد، والاكتشاف؛ اكتشاف ذاته واكتشاف أسرار تلك المرأة الغريبة.

2 _ تنامي السرد

يتنامى السرد في هذه الرواية انطلاقا من حالة بدئية هي مشكلة اختفاء لوحة «الرجل العجوز» واختفاء صورها : «صور تحيا وأخرى تموت مع الوقت والناس، الاستهلاك!» (الرواية، ص. 5). أثناء انشغاله بالبحث عن هذه الصورة تقتحم امرأة يهودية عالمه، تطلب مساعدته على معرفة أين اختفت لوحة «الرجل العجوز»، فيلبي دعوتها، ليتطور الأمر إلى رحلة مليئة بالمفاجآت.

فكانت ذريعة السرد هي البحث عن لوحة «الرجل العجوز»، داخل تعدد نسخها : «ليس هناك لوحة انتشرت عند العموم كهذه اللوحة ولكن لا أحد منهم يعرف اللوحة الأصل» (الرواية، ص. 31).

ويتطور السرد من خلال ما يلي :

– استفهامات السارد، وخصوصا الأسئلة المحيرة التي افتتحت بها الرواية، مثل : «لماذا اختفى هذا النوع من الصور بدوره من كل الأماكن؟» (الرواية، ص. 5).

– بحث المرأة عن صور ونسخ لوحة «الرجل العجوز»، وتأويلها بمعية السارد باعتباره فنانا تشكيليا، داخل تحولات اللوحة وتحولات نسخها. يقول السارد محللا إحدى النسخ : «أصبح الرجل العجوز في هذه النسخة، امرأة عجوزا، بدورها، لكن محتجبة، كما أفرغت الزجاجة من كل سائل ومال لونها نحو الأخضر الفاتح، أما الباقي، كل الباقي، فلا يختلف كثيرا عما هو معروف في كل هذه النسخ...» (الرواية، ص. 105).

– محاولة السارد فهم شخصية المرأة بتصرفاتها الغريبة والمحيرة المرأة الملغزة؛ من ذلك أنها أخذت تلعب الكرة عارية رفقة مجموعة من الشبان على الشاطئ دون أن تبالي بتحذيرات السارد : «قامت من مكانها واتجهت إلى مكان اللعب ودخلت وسط أولئك الشباب تلعب معهم فأخذتني

لحظة خوف» (الرواية، ص. 119). تدفع هذه الشخصية الغريبة السارد إلى التعجب حينا : «لا، مجنونة ونصف، والله!» (الرواية، ص. 56)، وإلى التساؤل والاستفهام حينا آخر : «أتكون إرهابية؟» (الرواية، ص. 58)، فيعيش توترا نفسيا حول تصرفاتها الغريبة، بين الصبي المندفع، الذي يظهر ويختفي في شخصيته وبين الراشد فيه.

– كما يغتني السرد ويتنامى عبر تقنية التذكر التي تواترت بشكل لافت في الرواية. وتتم بفعل تحفيز فكرة أو حدث أو مكان، فتستعيد الذاكرة حكاية مماثلة، ويكون دورها إضاءة الحدث أو المكان أو الفكرة المتحدث عنها، فلا يتعلق الأمر باستطراد مجاني، بل مقصود يعمل من خلاله الروائي على تسخير الحكاية وتوظيفها داخل عالمه الروائي، بقصد إضاءة الحدث أو الشخصية. وقد تواتر ورود فعل تذكرت ومرادفاته أكثر من عشر مرات في الرواية. يقول السارد مثلا، بعد وصوله إلى الدار البيضاء في رحلته مع ماريز وطلبه منها أن يصالح سيدي بليوط بشمعة أو قالب سكر : «تذكرت بأني، ذات ليلة خرقاء، بلت بالقرب منه وأنا لا أتماسك من شدة السكر» (الرواية، ص. 28).

2_1 تعدد الخطابات

تنفتح الرواية على مجموعة من الخطابات كالرسالة(رسالة ماريز إلى السارد) التي تفتتح بها الرواية والتي كانت علامة

على تحول كبير في مسار السارد البطل : «داوود... المحترم... بلغني عن طريق معارفي بالمغرب، أنك تحب لوحة يتعارف العموم على تسميتها بالرجل والزجاجة أو العجوز الوحيد وتتعاطف مع الفنان الذي رسمها...»[3].

وتنفتح على الحلم الذي يرتبط غالبا بمشاغل السارد اليومية فيرى ما كان مشغولا به، الذي يكون محفزا على ظهوره في المنام، فيحضر الشخص(موضوع الاهتمام) في المنام ويتكلم معه عن انشغاله به. رؤيته للرجل العجوز مثلا، بعد أن كان منشغلا بالبحث عن صوره التي اختفت بشكل مفاجئ : «حلمت بـ «العجوز» يوقظني وهو يبتسم: - قل لي هل وجدت؟ ماذا يريدني أن أجد؟ أن أجده هو، يبدو أنه أجابني، في المنام، عن هذا السؤال: - أقصد ما تبحث عنه من خلال البحث عني، ما ضاع أو استجد، بضياعي؟» (الرواية، ص. 7).

2_2 الحكاية وإضاءة الشخصيات

كان هناك حضور كبير للحكاية التي اضطلعت بوظيفة أساسية؛ هي إضاءة الشخصيات، وتأكيد أن وراء كل شخصية تدخل إلى مسرح الأحداث حكاية.

- حكاية الرسام المبحوث عن لوحته، التي تضيء اللوحة ونسخها، يقول مثلا : «إن هذه الحكاية تزيد من

احتمال أن تكون القنينة امرأة، أمه مثلا، أو ذات الرسام الساكنة في الزجاجة!» (الرواية، ص. 38). وحكاية جد السارد مع النساء(الرواية، ص. 59-60)، وتقاطع الحكايتين: «حكاية جدك، تشبه من بعض الوجوه، قصة حياة الرسام الذي نبحث عن لوحته ونسخها!» (الرواية، ص. 62).

- حكاية السارد مع الرسم التي تبرز كيف تعلم الرسم(الرواية، ص. 115).
- حكاية عائلة مارسيل اليهودية، وحكاية عمة مارسيل المغنية الشعبية(الرواية، ص. 125).
- حكاية المرأة التي أحبت الرسام البرتغالي (الرواية، ص. 129).
- حكاية اغتناء اعميمي صاحب الفندق بسيدي بوزيد الذي ينتمي إلى الجماعة الصوفية. (الرواية، ص. 161).

وغالبا ما يتم إدراج هذه الحكايات عبر فعل التذكر، الذي يتم بفعل حافز موضوعي أو ذاتي يعترض السارد.

3 _ السفر والاكتشاف

رغم كون السفر والرحلة فعلين مؤطرين للرواية، واللذين يتميزان عادة باهتمام المسافر أو الرحالة باكتشاف الأماكن والآثار الطبيعية والإنسانية، فإن اهتمام الاكتشاف سينصب على الذات المسافرة ومرافقتها (ماريز). يقول ابن منظور

في مادة سفر : «وسمي السفر سفرًا، لأنه يسفر عن وجوه المسافرين وأخلاقهم، فيظهر ما كان خافيًا منها»[4].

يكتشف السارد ذاته عبر السفر، الذي أفضى إلى تعلقه بماريز، وكذلك إظهار مشكلته النفسية : «رحلة قصيرة كهذه تريك ما لم تكن تعرفه عن نفسك وعن الدنيا!» (الرواية، ص. 168).

تُوجِّه السفر مسألة اكتشاف سر لوحة تشكيلية لفنان فرنسي وهي «الرجل العجوز» التي اختفت فجأة نسخها واكتشاف صاحبها؛ إذ تنتهي الرواية إلى أن صاحبها كان ينتمي إلى جماعة صوفية تعود من حيث المرجعية إلى محي الدين ابن عربي وجلال الدين الرومي.

واكتشاف تعدد نسخ اللوحة الأصل المبحوث عنها. والتي تؤكد تعددها واختلاف مضامينها وإن كانت تنويعا على الأصل، فكانت تحفز على التأويل والتفسير والمقارنة بالاستعانة بحكاية الرسام صاحبها.

اكتشاف سر المرأة الغامضة التي جاءت من باريس باحثة عن تلك اللوحة، ذلك الغموض الذي ولد شكوكا كثيرة لدى السارد فكان يظنها حينا تابعة لمنظمة صهيونية ويعتبرها حينا آخر جاسوسة، خصوصا من خلال إفراطها في صرف المال وكذلك إقامتها بفنادق فخمة. فيكتشف في البداية أنها يهودية مغربية، ثم بعد ذلك يكتشف أنها تنتمي

إلى جماعة صوفية تضم أناسا من ديانات مختلفة : «نحن لسنا أكثر من جماعة صوفية، أتباع طريقة تسمى «الطريقة الصافية»، نسبة إلى مؤسسها السيد عبد الرحمن الصافي المغربي، ولد في ناحية تارودانت، ثم نشأ في الأحلاف بالشاوية، قبل أن يطوف أرجاء العالم طلبا للعلم والحكمة... هذا الشيخ تأثر بصوفيين كبيرين معروفين، محي الدين ابن عربي وجلال الدين الرومي، عن الأول أخذ المذهب وعن الثاني أخذ الطقوس، إلا أن طقوسنا خالية من الكلام...» (الرواية، ص. 158-157). ويستمر الاكتشاف حتى نهاية السفر، ليكتشف أنها مقبلة على مناقشة أطروحة جامعية، حول الرسام صاحب اللوحة المبحوث عنها، تحت عنوان : «جان كلود بواسان المتصوف: الأصل والنسخ والامتزاج» (الرواية، ص. 183).

ليظل عنصر الاكتشاف الذي أتاحه السفر خيطا ناظما للرواية من بدايتها إلى نهايتها، فيكتشف السارد ذاته وغرابة ماريز، ويتوصل إلى تلاشي الأصل أمام وجود النسخ، على مستوى الحقيقة، وكذلك يكون إطارا لتسريب اليومي، بتناقضاته بنبرة لا تخلو من سخرية.

4 ـ من مشكلة تعدد النسخ إلى مشكلة نسبية الحقيقة

تستند الخلفية المؤسسة لبحث السارد، ومعه ماريز عن أصل لوحة الرجل والزجاجة وانتهاؤهما إلى تلاشي الأصل

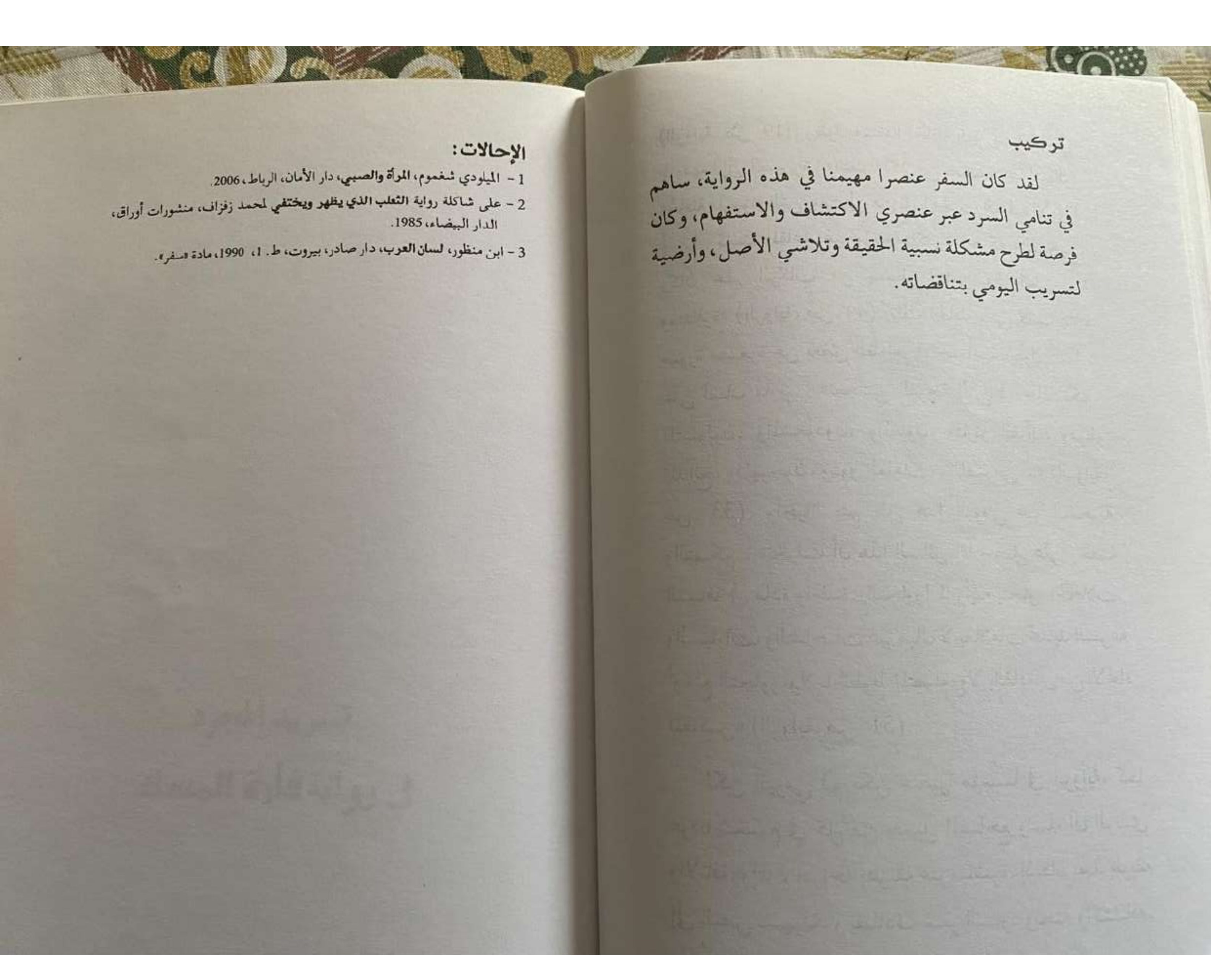
في تعدد النسخ، على إشكالية فلسفية وهي إشكالية نسبية الحقيقة وتعددها وتيه الأصل وانفلاته وغيابه وتلاشيه أمام تعدد النسخ(الحقائق)، من خلال مثال غياب اللوحة الأصل وتعدد نسخها باختفاء الأصل. يقول السارد متوصلا في النهاية إلى هذا الاستنتاج الفلسفي : «الحقيقة كلها نسخ وظلال، تصوير وتصور [...] نسخ تنسخ نسخا... أطراس، يقولون!» (الرواية، ص. 191). يحاول السارد ومعه ماريز استعادة صورة العجوز، انطلاقا من النسخ لكن أصلها يتيه ويتلاشى بين لوحة وأخرى، مع زيادات النساخ. مما يذكرنا بالثنائية الهايدجرية الوجود (Etre) والموجود (Etant) فالوجود يتلاشى وراء الموجود الذي يحجبه ويخفيه. يقول السارد : «تلت النسخ النموذج» (الرواية، ص. 31).

5 _ تسريب اليومي والسخرية

لم تمنع هيمنة مشكلة البحث عن اللوحة ونسخها، وتلبسها بلبوس فلسفي، السارد من تسريب اليومي. فيقوم بين الفينة والأخرى بالتقاط اليومي بتناقضاته وسلبياته، أثناء حوار الشخصيات بطريقة غير مباشرة على شكل حكايات يحفل بها واقعنا. يقول مثلا راصدا بعض التحولات السلبية التي عرفها المجتمع : «أمر عاد في أيامنا هذه، آلاف الفتيات، والنساء الكبيرات في السن، إضافة إلى الرجال من كل الأعمال والأعمار، يعشقن من خلال الصور في الأنترنيت»

(الرواية، ص. 19). ويقول منتقدا الحافلة التي استقلاها في طريقهما إلى الصويرة : «انتظرنا أكثر من نصف ساعة لتنطلق الحافلة الميمونة التي بدت لي من بقايا الحرب العالمية الأولى! [...] وكانت المقاعد غير مريحة، كثيرة الحركة والضجيج، وكان جل الركاب من بسطاء الناس والروائح حادة ومتنافرة» (الرواية، ص. 49). تلك الحافلة التي كانت بمثابة صورة مصغرة عن بعض الظواهر الاجتماعية. يقول السارد على لسان ماريز : «تعجبني الفرجة التي في حافلاتكم: المتسولون، والمشعوذون، والمغنون، وقارئو القرآن، ومرتلو المدائح، والمهرجون، وذوو العاهات، واللصوص...» (الرواية، ص. 33). وأحيانا يتم نقل هذا اليومي عبر السخرية والتهكم : «تخيلت أن هذا السائق إنما حصل على رخصة السياقة في مادة واحدة: التجاوز! لما رأيته يتجاوز الحافلات، والسيارات، والشاحنات غير مبال لا بعلامات تحديد السرعة أو منع التجاوز، ولا بالخطوط المتصلة، ولا بالقادمين من الاتجاه المعاكس» (الرواية، ص. 51).

لكن اليومي لم يكن عنصرا مؤسّسا في الرواية، كما عودنا شغموم في كل من خميل المضاجع ونساء آل الرندي والأناقة، وإنما تم إدراجه بطريقة غير مباشرة، إذ كان يجد طريقه إلى النص بسهولة، و يصادف سفر السارد وبحثه واكتشافه.



تركيب

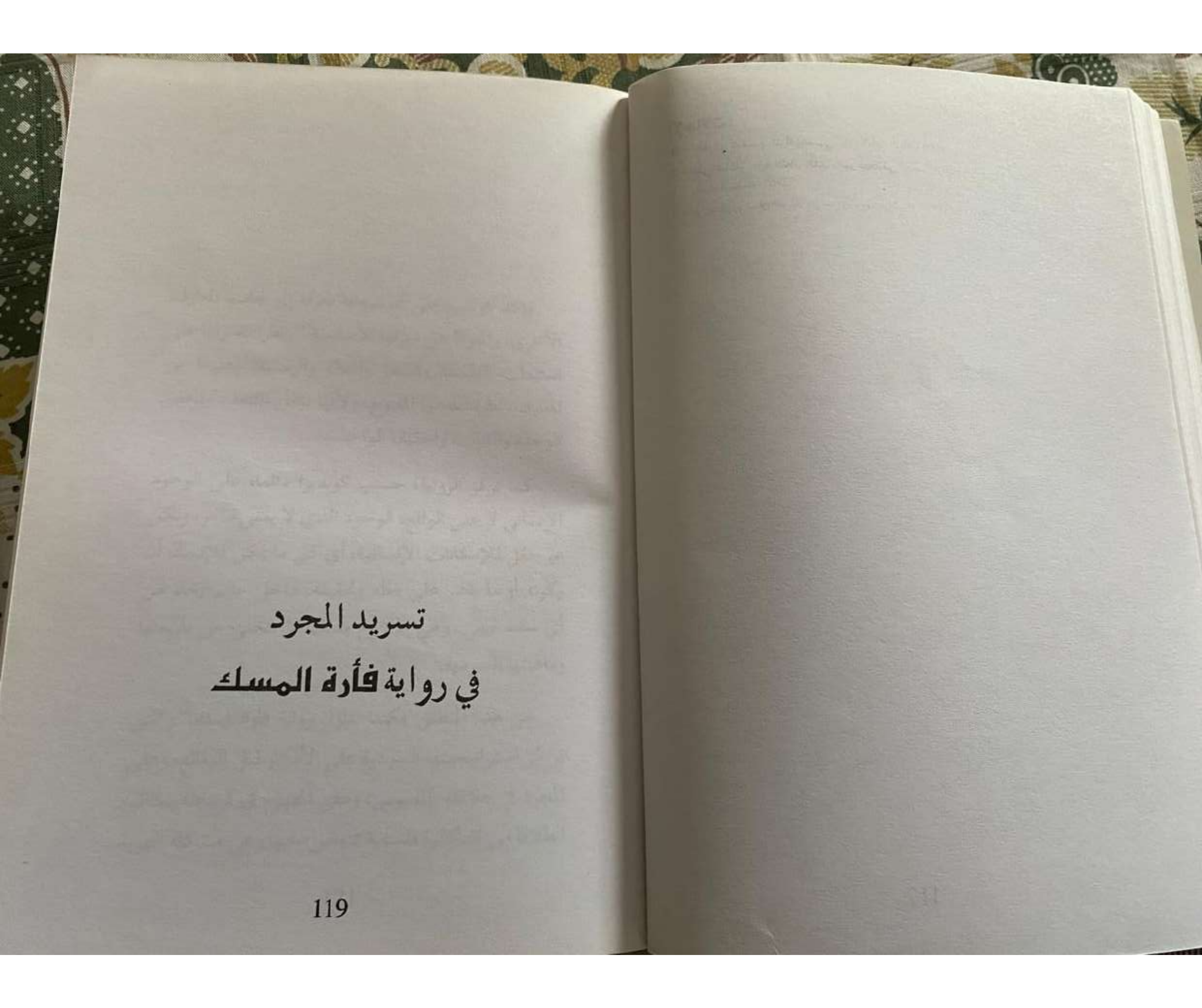
لقد كان السفر عنصرا مهيمنا في هذه الرواية، ساهم في تنامي السرد عبر عنصري الاكتشاف والاستفهام، وكان فرصة لطرح مشكلة نسبية الحقيقة وتلاشي الأصل، وأرضية لتسريب اليومي بتناقضاته.

الإحالات:

1 - الميلودي شغموم، **المرأة والصبي**، دار الأمان، الرباط، 2006.

2 - على شاكلة رواية **الثعلب الذي يظهر ويختفي** لمحمد زفزاف، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1985.

3 - ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1990، مادة «سفر».



تسريد المجرد
في رواية فأرة المسك
119

يؤكد كونديرا على أن الرواية معرفة إلى جانب المعارف الأخرى، والمعرفة هي ميزتها الأساسية[1]. نظرا لقدرتها على استيعاب الفلسفة والشعر والمقالة والرسالة، وغيرها من المعارف، نظرا لطابعها المفتوح، ولأنها تؤمن بالتعدد وترفض الوحدة والثبات، والحقيقة الواحدة.

كما تركز الرواية، حسب كونديرا دائما، على الوجود الإنساني لا على الواقع، الوجود الذي لا يعني ما مر، ولكن هو حقل للإمكانات الإنسانية، أي كل ما يمكن للإنسان أن يكونه أو ما يقدر على فعله وتحقيقه، داخل عالم يخلو من أي سند غيبي. وهي إذ تقوم بذلك لا تتخلى عن طبيعتها وماهيتها السردية.

من هذا المنطلق يمكننا تناول رواية **فأرة المسك**[2]، التي ترتكز استراتيجيتها السردية على الأفكار قبل الوقائع، وعلى المجرد في علاقته بالملموس، وعلى المفهوم في ارتباطه بالمثال، انطلاقا من إشكالية فلسفية تنهض عليها وهي مشكلة الهوية

أو الذات والصفات، لتقدم الرواية معرفة عن هذه الإشكالية دون أن تقطع الصلة مع السرد. لكن في إطار سرد-ملتبس بالحلم والهذيان، يناقش قضايا عقلية شائكة داخل سياق غير عقلي، وبآليات تتعارض مع العقل. وهو ما سمح للرواية بتجسير الفكر بالسرد. ليتم العبور من المجرد إلى الملموس، ومن المفهوم إلى المثال، ومن الفكرة إلى السرد.

وكان السؤال هو أداتها الفعالة في خلق ذلك التجسير باعتباره هو «الفضاء الذي يقدم نفسه ناقصا غير مكتمل»[3]. فهو يقوم على النقص والعوز الذي يحتاج إلى ما يكمله وما يغنيه، فيتم العبور إلى السرد ليغطي نقصه وخصائصه، فيعمل السارد وهو يجيب عن أسئلة الأمير على ملء فراغاتها بالسرد والحكاية.

تبدأ الرواية بحدث قتل طبيبة لعشيقها ثم انتحارها، مما يؤشر على أن الرواية ستنحو منحى بوليسيا، جريا وراء الجريمة والتقصي وراء ألغازها، وفك خيوطها. فتشد انتباه القارئ وتدفعه إلى الاستعداد واليقظة مع السارد لعله يتوصل إلى أسباب وملابسات ومتواليات ذلك الحدث المثير. لكن متابعة القراءة تخيب أمله، لتُدخله الرواية في أسئلة وإشكالات فلسفية مجردة وشائكة، وتدخله في متاهات سردية أساسها الحلم والاستيهام، وتداخل الأزمنة والأحداث، وتجاور ما هو عقلي بما ليس كذلك. لتنقله الرواية من تتبع حكاية قد تبدو

مشوقة ومتشابكة الخيوط، إلى الخوض في إشكالية فلسفية، وهي الذات والصفات. ولتصير الأحداث والسرود مجرد تجليات للفكرة أو المفهوم، أو توسيع لها. لكن هذه العملية لا تزيد عالم الرواية إلا غموضا والتباسا.

هناك مسعى من السارد يروم تلغيم محكيه، حتى يصل بقارئه إلى حالة من التوتر، تستلزم يقظة زائدة، أثناء فعل القراءة أو بعد الانتهاء منه، للربط بين المحكيات المتناثرة بعناية وقصدية، إلى حد الالتباس والتلغيز. لكن السارد بين الفينة والأخرى يعترف بغموض ما يحكيه، ويصرح بأنه يسرد من موقع يتراوح بين الحلم والتذكر، إذ يقر السارد بأنه لا يعرف هل يتذكر أم يحلم؟ : «وكأنني، وأنا أتذكر، أحلم أو أهذي..» (ص. 12). وهو ما يخفف من توتر القارئ، لكنه لا يزيل الالتباس، ويجعل أحداث وأفعال الرواية ممكنة وفق ما يسمح به منطق الحلم، الذي يقرب بين الأضداد والمتناقضات ويجعلها متجاورة ومتداخلة؛ إذ يجمع بين عدة خطابات مقتطفة من سياقات عدة، وإن كانت في الواقع متنافرة يستحيل الجمع بينها. لتجعل الرواية المستعصي ممكنا سرديا. كل ذلك بإيعاز من الحلم الذي يحرر الخيال ويطلق له العنان عبر المسخ وغيرها من الآليات الممكنة والأخرى غير الممكنة كالانتقال من زمان إلى آخر. يقول : «كانت قد بدأت تلفها، وتلفني، مئات من أسراب النمل، ثم شاهدت

النمل يتحول إلى براغيث، ثم إلى يرقانات، ثم إلى فوهة بركان عاج، ثم رأيت فوهة البركان تتحول إلى حصان أدهم مجنح يطير في أعالي السماء» (ص.27). واستحالة الحيوان إنسانا والإنسان حيوانا. مع الوفاء والإخلاص لطبيعة الحلم ومنطقه القائم على التكثيف والتشويه والإيحاء والترميز والتقطيع، بدل التصريح والإطالة. لتضعنا الرواية أمام سرد مبني في أساسه على الحلم، يجعل كل الخطابات التي يستوعبها تلبس لبوسه. مما يتيح للسرد معانقة الاستيهام والهذيان أحيانا، ويمنحه منطقا جديدا مطبوعا بالعالم الذي يخرج منه والطريقة التي يعرض بها. في إطار سعي الرواية إلى قلب مقصود يتمثل في جعل الحلم هو الأساس والواقع يتخلله فقط، بين الفينة والأخرى.

يتم السرد انطلاقا من مسامرة بين السارد وأمير، تجمعهما علاقة صداقة، على طريقة كتاب «**الإمتاع والمؤانسة**» ويذكرنا بأدب السلوانات، فيتم السرد بدعوة من الأمير انطلاقا من نقاش نظري حول إشكالية فلسفية، هي الماهية أو الذات والصفات، وفق منطق قوامه الانطلاق من المفهوم إلى المثال، أي تشخيص ما هو مجرد، وتحويل الفكرة إلى سرد، عبر ربطها بالزمان، بدعوة من الأمير، وربطها بالحكاية والأشخاص والأحداث، انطلاقا من حوار يلخص فكرة الرواية وهي تداخل الذات والصفات، وتداخل الأضداد؛

الثبات والتحول، الظاهر والباطن، الظلام والنور : «قلت يا مولاي : لا أريد للأمير أن ينظر إلى الفاجعة وحدها، في هذه الفاجعة، أن يرى الظلام ويعمى عن النور، فالظلام، حفظك الله، مجرد رداء للنور يلبسه هذا الأخير ليخلد إلى الراحة والسكينة أو النظر والتأمل فلماذا يلبسه قوم منا للحداد والعويل فقط لمحو النور؟ السواد أيها الأمير الأسمر، قد يرتديه النور للتحول أو التنكر! قال الأمير : آه، آه، احك إذن، صل هذا الأمر بالزمان بحيث يكون به في الحال ولا تقدم له من قبل!» (ص. 11). في ارتباط بالإشكالية المركزية، الذات والصفات : هل يمكن أن توجد الذات بمعزل عن الصفات؟ أم أنهما متداخلتان؟ وما علاقة الصفات بالذات وما دورها؟ ويتم تجسيد هذه الفكرة المجردة وتشخيصها بتحويل السؤال إلى مشكلة الحب : هل نحب الذات أم الصفات؟ خصوصا وأن الحب يزول مع زوال الصفات.

فهناك مفهوم أو فكرة واحدة وبمساعدة السرد، تتجلى بطرق مختلفة، ووفق منطق الحلم، على شكل حكايات، تبدو متباعدة وملتبسة، لكنها في العمق ذات بنية واحدة، والذي يساعد على ذلك هو سياق السرد، الذي يتم انطلاقا من مسامرة بين أمير وصديقه وصفيه السارد، فيبدأ الكلام بالنقاش حول فكرة أو مفهوم بطلب من الأمير، ويتم وصله بالزمان والأحداث والشخصيات، فتصير الفكرة سردا في

صورة عدة حكايات، تحاول تشخيص المجرد والمفهوم. لكنها تتأثر به فيطبعها الالتباس والغموض، فيحدث توافق بين التباس الأفكار والتباس السرد.

سمح المنطق السابق بجعل الحكايات تتماهى مع بعضها وتميل إلى الائتلاف في العمق على الرغم من الاختلاف الظاهر عليها، لتصير الحكايات مرايا عاكسة لبعضها البعض، أو حكاية واحدة تتجلى بطرق مختلفة؛ حكاية الفأرة والضفدع، حكاية أمير سجلماسة وأميرة زاكورة، حكيمة والغول، حكاية سميرة القط والذيب... لتضعنا الرواية أمام حكاية واحدة تتماهى بطرق مخلتفة، وفق منطق الرواية الذي ينطلق من المفهوم إلى المثال، ومن المجرد إلى الملموس، من البنية الأساسية للرواية إلى تعدد تجلياتها. يقول : «كأن حكاية الفأرة والضفدع، وبينهما الغراب، حكاية لا تنتهي : أربعة عصافير في منقار غراب، في عزلة السماء، لا أحد لنا إلا نحن، إلا الخيط الذي بين الفأرة والضفدع، إلا صور الأشلاء طير أو تغرق» (ص. 62). ويتقوى ذلك بفعل التأصيل الذي يرومه السرد من خلال محاولته ربطها بحادثة أصلية تعود إلى زمن النبي نوح : «يا مولاي، الفأرة، في الأصل، امرأة من أيام سيدنا نوح، وأول امرأة تنكرت، في صفات فأرة، هي الفأرة التي حاولت أن تقضم سفينة نوح...» (ص. 83). وهناك صورة مركزية تنبني عليها الرواية وهي الضد يولد ضده؛ تحول

المتعفن إلى مسك : «ليست هذه الصورة أكثر، ولا أقل، من جثة استحالت نتانتها إلى شيء من المسك في الذاكرة بعد أن تعفنت!» (ص. 71). صورة واحدة توحد بين المختلف من حكايات داخل الرواية وهي فعل اختطاف الغراب لكل ما نحب اختطاف سميرة، اختطاف الأم... (ص. 69).

إذن، يتعلق الأمر بمحكي رئيس حول سميرة القط، وهناك محكيات أخرى بمثابة مرايا له يستدعيها لينظر منها إلى الحكاية الأصلية من وجوه متعددة مما عاشه وسمعه أو تخيله أو رآه في الحلم.

يجعل منطق الثنائيات الضدية الرواية متشابكة ومتعالقة الأحداث والمحكيات بعضها يخرج من بعض، وفق منطق التماهي المرآوي الذي يحكم البناء السردي للرواية انسجاما مع منحاها الفكري.

إذا كان السفر عنصرا مهيمنا في روايات شغموم فإنه في رواية **فأرة المسك** يتخذ صورة جديدة، تجعله يتم داخل عوالم سردية؛ ليصير السفر من حكاية إلى أخرى، تجسده انتقالات السارد المعلنة وغير المعلنة، التي تمد جسورا بين عوالم تبدو متباعدة أو متناقضة، لكنها في العمق تبدو متداخلة، في إطار لعبة ناظمة للرواية وهي التماهي والمرآوية التي تحكم علاقة محكيات الرواية المتشظية، كما يصير السفر انتقالا من المجرد إلى الملموس ومن المفهوم إلى المثال.

تبتعد رواية **فأرة المسك** عن التشخيص المباشر لليومي المفارق، لكنها تجعله يتسرب بين الفينة والأخرى، بطريقة لا واعية إلى الحلم، بلغة فرويد، ولكن ليس بطريقة مشوهة، وإنما بما يتوافق ولغة الحلم وطبيعته وإطاره، لتشخيص بعض المواقف، ويخلق التوتر داخل الحلم. فيكون مطية لتمرير اليومي في شكل موقف أو ملاحظة من واقعنا. لكن ما يميز هذا المفارق هو أنه إيحائي، على شكل إشارات عامة يمكن أن تحدث في أي مجتمع تسوده الفوضى وتداس فيه القيم.

تركيب

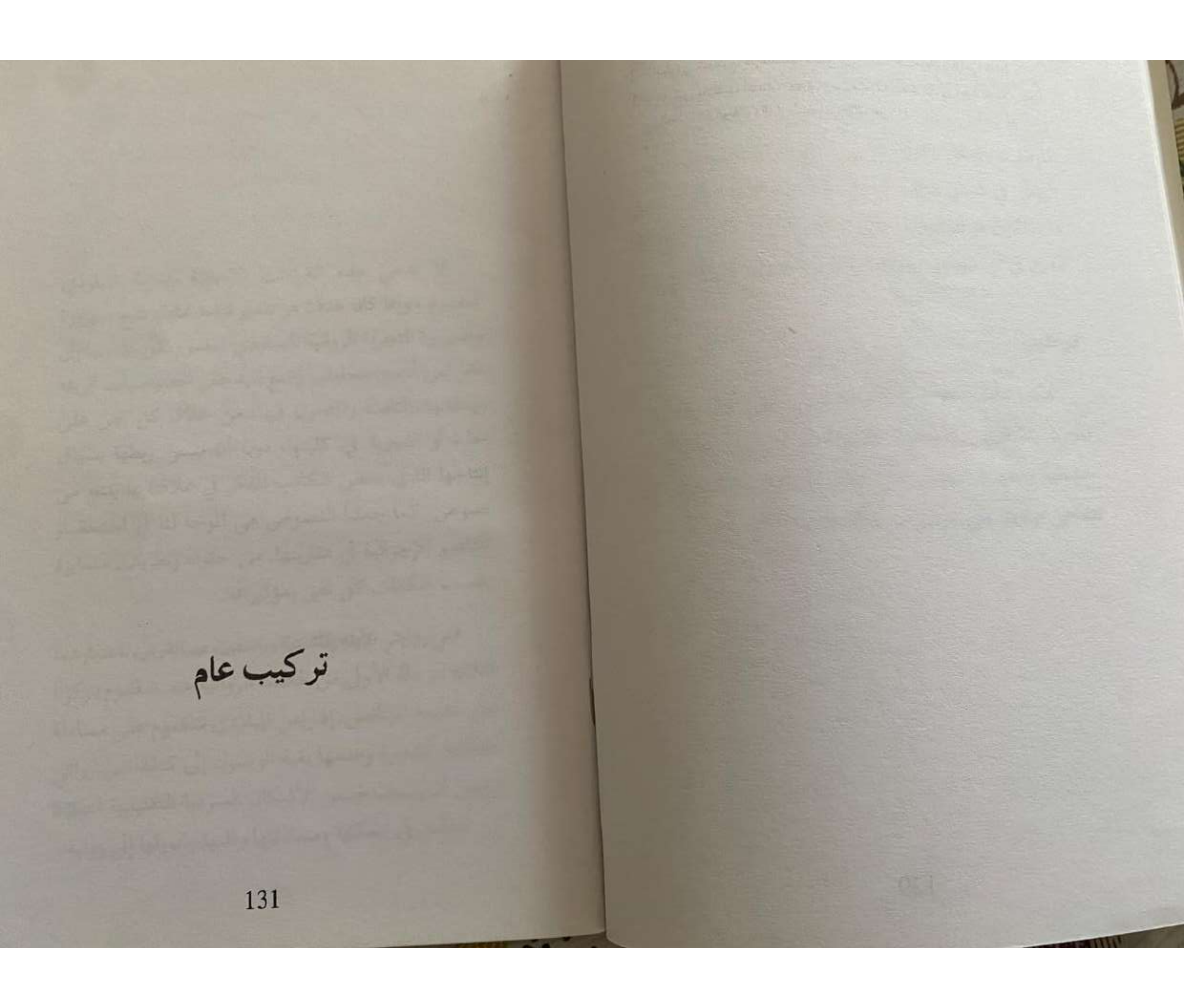
هكذا تتأسس رواية **فأرة المسك** سرديا على تقنية تسريد المجرد بتشخيص إشكالية فلسفية في شكل محكيات متشظية وملتبسة تنهض على الحلم وتنطبع بمنطقه لكنها تتماهى مرآويا، على الرغم من تباعدها.

الإحالات:

1- M. Kundera, *L'art du roman*, éd. Gallimard, 1986, p. 16.

2 - الميلودي شغموم، **فأرة المسك**، منشورات الريشة السحرية، مكناس، 2008.

3 - موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2004، ص. 11.



تركيب عام

لا تدعي هذه القراءات الإحاطة بتجربة الميلودي شغموم ، وإنما كان هدفنا هو تقديم قراءة تحاول تتبع سيرورة وصيرورة التجربة الروائية للميلودي شغموم، من بدايتها إلى آخر نص أنتجه، محاولين وضع اليد على خصوصيات تجربته ورهاناتها، الثابت والمتحول فيها، من خلال كل نص على حدة أو التجربة في كليتها، دون أن ننسى ربطها بسياق إنتاجها الذي يخص الكاتب المفكر في علاقته بما ينتج من نصوص. كما جعلنا النصوص هي الموجه لنا في استحضار المفاهيم الإجرائية في مقاربتها. من حقول ونظريات متمايزة بحسب إمكانات كل نص ومؤشراته.

ففي روايتي **الأبله والمنسية وياسمين وعين الفرس**، باعتبارهما تمثلان المرحلة الأولى من الكتابة الروائية عند شغموم، ركزنا على مفهوم الميتانص، إذ راهن الميلودي شغموم على مساءلة الحكاية الشعبية وهدمها بغية الوصول إلى كتابة نص روائي يرفض أن يُصَنف ضمن الأشكال السردية التقليدية انطلاقا من التأمل في الحكاية ومساءلتها وقلبها وتحويلها إلى رواية.

أما رواية **شجر الخلاطة**، التي شكلت انتقالا إلى مساءلة اليومي، تطلبت منا استحضار مفهوم الجدل الصاعد عند أفلاطون، والتهكم السقراطي، خصوصا وأن الرواية راهنت على محو الأوهام وإزالة الأقنعة عن الواقع المزيّف ورصد مفارقاته في قالب تهكمي، وجعلت الشخصيات تخرج من أوهام كهفها إلى الواقع الحقيقي، عبر أسلوب المحاورة الذي يؤدي إلى توليد الحكي وتنامي السرد.

وكان مفهوم التركيب السردي ضروريا لمقاربة رواية **خميل المضاجع**، التي جعلت ما هو حميمي وجداني خاص ومسكوت عنه يظهر في السطح، ويعبر عن ذاته، بطريقة سردية تركب بين محكايات ذات مرجعيات مختلفة واقعية أسطورية واستيهامية. وتزاوج بين اللغة العامية ذات النبرة الحميمية البوحية الفاضحة حينا، والمتهكمة حينا آخر؛ واللغة العالمة بنبرتها التحليلية والنظرية التي تغوص في الواقع وتنغمس في مساءلته وتفكيكه وإعادة بنائه.

وفي قراءتنا لرواية **نساء آل الرندي** استحضرنا مفهوم التعدد اللغوي، نظرا لأنها تنفتح على مسألة الكينونة المغلقة برصد تناقضات الواقع وإكراهاته المادية القاسية، وهي رواية تحاول الإنصات لنبض الواقع باختلافه وتعدده، بتجلياته وخباياه، في تذكره ونسيانه، باحثة عن لغة أدبية جديدة تستوعب ذلك التعدد اللغوي، لغة تستوعب المهمش

والمغيب. وتظهر الشخصيات كمرايا لبعضها البعض، وتحتوي اللغات العالمة والعامية، محاولة نسج لغة تضم هذا الخليط في ظل الاختلاف الذي لا يخل بالوحدة، الاختلاف الذي يشكل وعينا ووجداننا.

أما رواية **الأناقة** فقد راهنت على استفزاز الحدث وغواية الحكاية وسلطة اليومي بمفارقاته، متحررة من التناول الأطروحي المباشر، بانية لنفسها أفقا جديدا لكتابة روائية تجدد نفسها باستمرار مُصغية لنبض الواقع بمفارقاته وتحولاته، ومنفتحة على مخزون الذاكرة والوجدان. وكان مفهوم الحدث مدخلا ملائما لمقاربتها.

وبخصوص رواية **أريانة** سعينا إلى إبراز كيف يتواشج المبنى والمعنى، كيف يسهم المبنى في إبراز المعنى وإضاءته، عبر مفهوم الانشطار بنوعيه؛ التماهي والمرآوية، بتفاعل شذرات المحكي الروائي التي تسهم في تشكيل المعنى. كما أبرزنا كيف آثر الميلودي شغموم إشراك القارئ في البحث عن المعنى، عبر لعبة سردية محكمة.

أما رواية **المرأة والصبي** فقد كان السفر عنصرا مهيمنا فيها، إذ ساهم في تنامي السرد عبر عنصري الاكتشاف والاستفهام، وكان فرصة لطرح مشكلة نسبية الحقيقة وتلاشي الأصل، وأرضية لتسريب اليومي بتناقضاته.

وأخيرا، فإن رواية **فأرة المسك** تقوم سرديا على تقنية تسريد المجرد المجرد بتشخيص إشكالية فلسفية في شكل محكيات متشظية وملتبسة تنهض على الحلم وتنطبع بمنطقه، لكنها تتماهى مرآويا، على الرغم من تباعدها.

المصادر والمراجع

المتن الروائي:

الميلودي شغموم، **الأبله والمنسية وياسمين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

ـــــ، **أريانة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، 2003.

ـــــ، **الأناقة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.

ـــــ، **خميل المضاجع**، ضمن الأعمال الكاملة، ج. 2، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.

ـــــ، **شجر الخلاطة**، دار الأمان، الرباط، ط. 2، 2001.

ـــــ، **عين الفرس**، دار الأمان، الرباط، 1988.

ـــــ، **فأرة المسك**، منشورات الريشة السحرية، مكناس، 2008.

ـــــ، **المرأة والصبي**، دار الأمان، الرباط، 2006.

ـــــ، **نساء آل الرندي**، دار المناهل، الرباط، 2000.

النصوص الروائية:

برادة (محمد)، **امرأة النسيان**، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 2004.

زفزاف (محمد)، **الثعلب الذي يظهر ويختفي**، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1985.

حليفي (شُعيب)، **مجازفات البيزنطي**، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، 2006.

المديني (أحمد)، **الهباء المنثور**، دار نشر المعرفة الرباط، 2001.

المراجع العربية :

أفلاطون، **كتاب الجمهورية**، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

بلانشو (موريس)، **أسئلة الكتابة**، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2004.

الحجمري (عبد الفتاح)، **التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردي**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2002.

شغموم (الميلودي)، **تمجيد الذوق والوجدان**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.

-----، **المعاصرة والمواطنة**، منشورات الزمن، الرباط، نونبر، 2000.

عقار (عبد الحميد)، **الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000.

العيد (يمنى)، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، دار الآداب، بيروت، 1998.

فتحي (إبراهيم)، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار شرقيات، القاهرة، 2000.

ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1990.

اليبوري (أحمد)، **في الرواية العربية، التكون والاشتغال**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000.

-----، **الكتابة الروائية في المغرب البنية والدلالة**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2006.

يقطين (سعيد)، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء / بيروت، ط. 1، 1989.

-----، **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي، بيروت / البيضاء، 1992.

عبد الحميد يونس، **الحكاية الشعبية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

المراجع الفرنسية:

M .Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, éd.Gallimard, 1978.

-----, *la Poétique de Dostoïevski*, éd. Seuil, 1970.

R. Barthes, *Poétique du récit*, éd. Seuil, 1977.

Henri Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, éd. Hachette. 1972.

G. Genette, *Palimpsestes*, éd. Seuil, 1983.

Hendrik Van Grop et Autres, *Dictionnaire des termes littéraires*, éd. Honoré Champion, Paris, 2001.

M. Kundera, *L'aart du roman*, éd. Gallimard, 1986.

الفهرس